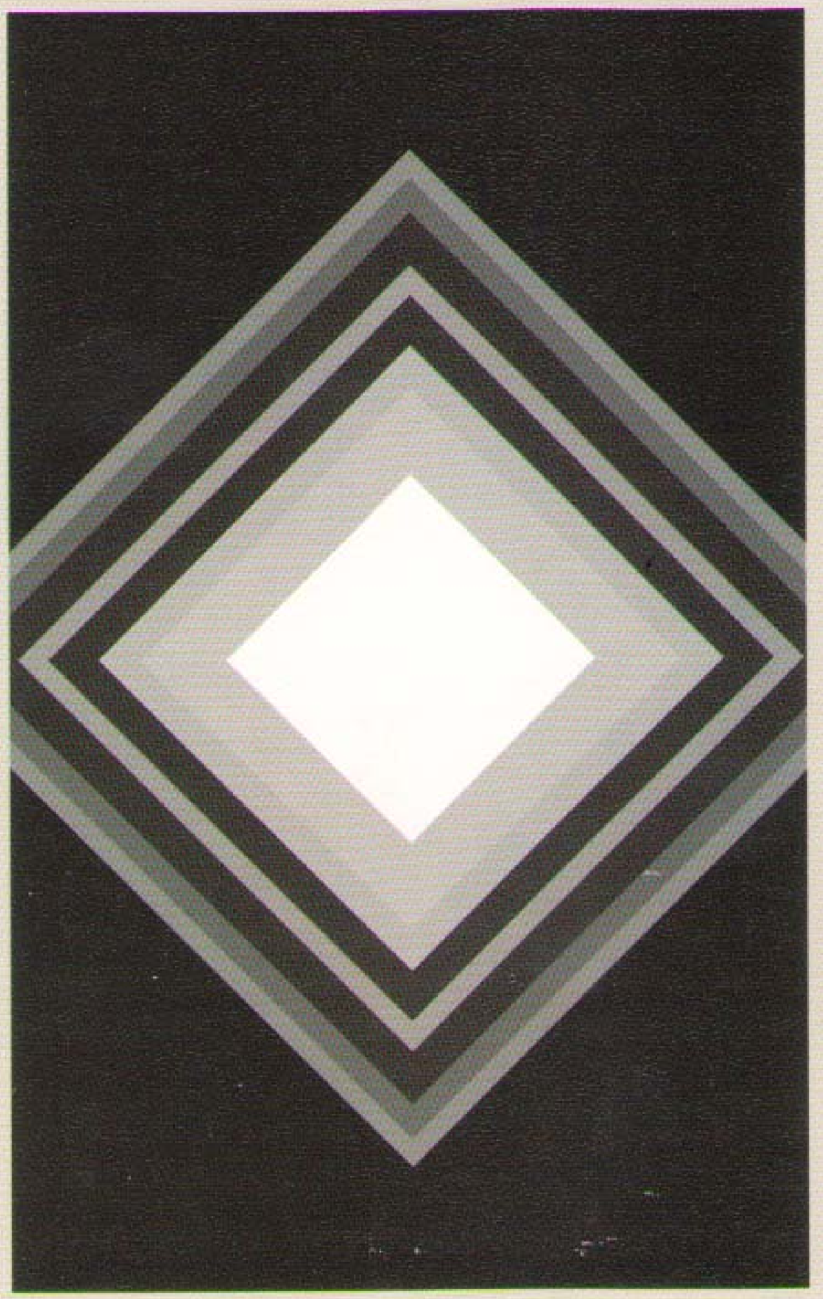
عالم المعرفة

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



المسرح الشعري العربي
(الأزمة والمستقبل)

تأليف: د. مصطفى عبدالغني

المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب

عالم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978
أسسها أحمد مشاري العدواني (1923-1990) ود فؤاد زكريا (1927-2010)

المسرح الشعري العربي

(الأزمة والمستقبل)

تأليف: د. مصطفى عبدالغني

يوليو 2013
402

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد	15 د. ك
للمؤسسات	25 د. ك

دول الخليج

للأفراد	17 د. ك
للمؤسسات	30 د. ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	50 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا أمريكيا
للمؤسسات	100 دولار أمريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:
السيد الأمين العام
للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
ص. ب: 28613 - الصفاة
الرمز البريدي 13147
دولة الكويت
تليفون: 22431704 (965)
فاكس: 22431229 (965)
www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 978 - 99906 - 0 - 390 - 3

رقم الإيداع (2013/289)

طُبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

شعبان 1434 هـ ـ يوليو 2013

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر
عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى

مقدمة

«سقط القرن العشرون وتوابعه في بدايات القرن الحادي والعشرين لتسقط معه الكثير من صور الوعي الشعبي الذي عرفناه طوال الخمسينيات والستينيات في المنطقة العربية»

المؤلف

ما ملامح المسرح الشعري في المشهد الراهن؟ بشكل أدق: ما مستقبل المسرح الشعري العربي؟

هذا سؤال شغلت به خاصة في الفترة الأخيرة، حين غاب أو غُيِّب المسرح الشعري بفعل فضاءات «العولمة» وغلالات الأمية الثقافية وغيابات الوعي العربي في كل الميادين لأكثر من ربع قرن أو يزيد.

ولأننا لا نستطيع أن نرى المستقبل من دون أن نفهم ماذا يحدث في الحاضر - المضارع الذي هو امتداد للماضي - كان لا بد أن نعود إلى البدايات لرصد إرهاصات الزمن وتوهج الضوء في النفق البعيد.

كنت مؤمناً - ومازلت - بأن المثقف يجب أن يجاوز الشعر الدرامي إلى الدراما أو الميلودراما. من الصوت الواحد إلى الأصوات الواعية.

لم يعـد الصـوت المفرد هو الذي يجب التنبه إليه الآن، صحيح أن عددا تنبه إلى هذا منذ فترة مبكرة، عرفنا في مرحلة التأسـيس أحمد شـوقي وعزيز أباظة وأبا خليل القباني. واقتربنـا في مرحلـة النضج من عبدالرحمن الشرقاوي، وصـلاح عبدالصبور وخالد محيي الديـن البرادعي وعدنان مردم ومعين بسيسـو ومحمود غنيم وباكثـير وغيرهم، غير أن هذا الفن «الجمعي» شـحب فيما بعد؛ وغاب خلف عتامة الصورة على الرغم من اتساع الرؤية عند الأجيال التالية؛ ويكفي أن نذكر أنه في السنوات الأخيرة لم تشهد ستائر المسرح العـربي إلا عـددا قليلا جدا من النصوص في المسرح الشـعري؛ إننا في بلد كالعراق - على سـبيل المثال - لم نعرف أن نصا عُرض على المسرح الشـعري في السنوات الأخيرة غير نص واحـد هو – كما يلاحظ د. رشـيد ياسـين - جاءت به فرقة الموصـل المسرحية إلى بغداد وأُعلـن عرضه، ومـع ذلك لم يعرض للجمهور! ونحن في بلد كمصر لم تشـهد السـنوات الأخيرة غير عدد نادر من النصوص الشعرية التي لا يتبقى منها في الواقع أو الخيال شيء في أمامية المشهد.

نتذكـر هـذا كلـه وأن المسرح القديـم اتجه في إعـادة صياغة أسـاطيره الأولى بالشعرية، كما لم تخل الدراما المصرية أو الآشورية أو الهندية أو اليابانية أو الصينية من الطقوس والأغاني الدينية والشـعرية.. كما ارتبط المسرح العربي في فترات ازدهاره بالعديد من الظواهر المسرحية التي عبر عنها المداحون والشـعراء الشعبيون في أداء الكلمة والحركة بالشعر والأشعار العامية في منطقة عرفت الريادة المسرحية في العصر الحديث منتصف القرن التاسـع عشر وربما قبله من خـلال رواده.. فعلى الرغم من أن مارون النقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنّوع وغيرهم تلمسوا العامية أحيانا.. فإنهـم آمنوا بالشـعرية وعملوا بهـا في أغلب نصوصهم الأولى؛ حيـث كان الافتتان بالموسـيقى وإمكاناتها التصويرية والإيحائية دافعا لهـم؛ والتطلع إلى الأمام والعمل لـه بجد ودأب هدفا لهم؛ فمن المعروف أن فن الدراما منذ زمن بعيد كان يعد فرعا من فن الشعر.

وهـو ما يؤكد بديهيـة تاريخية هنا هي أن هذا اللون من التراجيديا الشـعرية يظل أنسـب الأشـكال الأدبية للتعبير عن الهموم الكبيرة في حياة الأمم وأكثرها اتصالا بتاريخها القومـي ووجدانها الحضـاري وطبيعة إحساسـها بالعالم، حتى ليمكن القـول بأن الأمم العريقة وجدت ذاتها في التراجيديا الشعرية كما لم تجدها في أي فن آخر؛ وهذا ما تؤكده

تجربة المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد وتجربة المسرح الإنجليزي في العصر الإليزابثـي في المـسرح الأوروبي.. وهو ما يدفعنا إلى تأكيد هـذه العلاقة بين ما يقدم وما يعبر عنه.

إن التراجيديـا الشـعرية العربية في سـياقها الأخير كانت تعبيرا حـادا عن الهوية في بدايـات تكوينها، أو بشـكل أدق عن فترة الصراع الكبرى التي تسـبق البحث عن الذات وتأكيدهـا، فالتاريخ يقول لنا هنا إن التراجيديا الإغريقية الشـعرية عرفت بعد أن انتصر اليونانيون على الجيوش الفارسـية الغازية في عدة مواقـع فاصلة، أهمها موقعة الماراثون الشـهيرة (490 ق. م) التي تمكنت فيها أثينا بمفردها من إلحاق الهزيمة بعدو يفوقها كثيراً في العـدة والعدد. وأن التراجيديا الشكسـبيرية ولدت بعد انتصار الإنجليز على الإسـبان (1588) وتحطيمهم أسـطول الأرمادا الشـهير قرب السـواحل البريطانية؛ فمن السهل أن نتبـين هنا هذه العلاقـة بين الهول والمعاناة وتأكيد الذات عبر التعبير بالدراما الشـعرية، وهي علاقة تؤكد على تأكيد الذات وتجديد الهوية.

وهنـا لا نغلـو في القول إن ارتبـاط النص بالشـعرية يعكس ارتباطا وثيقـا بالهوية العربية؛ تلك الهوية التي تبدو خطوط الطيف فيها متنقلة في العديد من الأقطار العربية والإسلامية، غير أنها تعكس - في السياق الأخير - الوعي «بالهوية» والعمل لها، وكما يمكننا رصـد ملامح الهوية اليونانية القديمـة وأوروبا عصر النهضة بهـذه الهوية أو تلك؛ كذلك يمكننـا رصد تأكيد هـذه الهوية وتأصيلها في الدراما العربية مـن أقصى المغرب إلى أقصى المشرق في الكويت والبحرين خاصة، ونحن نعرف أن نادي البحرين – على سـبيل المثال - بدأ نشاطه المسرحي في العام 1941 بمسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي، كما أن النادي الأهلي ونادي العروبة بالمنامة قدم في العام 1941 «الحجاج بن يوسـف» التي مثلت على خشـبة مسرح مدرسة البنات الخليفية، فضلا عن نشاطات عبرت من الشمال إلى الجنوب لسنوات طويلة قبل أن نعاني في هذه الفترة الشحوب الدرامي، فكما نذكر مسرحية أحمد شـوقي في مصر وأحمد علي باكثير في اليمن وعمان، كذلـك يمكن أن نذكر «وامعتصماه» إبراهيـم العريـض في البحرين وغيرها... وكلها نصوص رائدة من المسرح الشـعري العربي عانت عنت الصمت أو التغييب، وعاشت معنى التقدم والاطراد إلى الأمام.

بيد أنه زاد من قتامة الصورة وشـحوبها تضاؤل الأداء الدرامي أو تلاشـيه في بدايات القرن الحادي والعشرين، حتى كنا نجد أسـماء كثيرة يضع كل منها نصا مفردا – أو نصين

- ويمضي فلا يسمع عنه ولا يسمع عن صاحبه بعد ذلك، حتى كدنا نفتقد هذا الفن الذي لم يتمهل عند الأداء الشعري، بل شُغل بالأداء في تحديث الشكل الدرامي وتدوينه الدرامي بأوسع معنى وأبعد دلالة، حيث أصبحت «الفرجة» أهم عناصر الدراما التي تتجدد فيها وتتحدد رسالة «المثقف» الحقيقي، وحيث خرج البعض ممن يتنبه إلى خطورة هذا الجنس الأدبي أو النوع الأدبي- الدراما الشعرية - إلى آفاق واسعة عرفنا معها الكثير من تحول المعاني وتحولات الصوت والصمت والمعنى في شكل المدونة الدرامية، بل شهد التطور آفاقا أبعد عالميا، فإذا بنا نلحظ هذا التطور الدرامي ليس عبر النص الدرامي وتحولاته المعروفة وحسب، بل أيضا عبر التوزيع الأوركسترالي، فضلا عن التجديد في تلقي القيم الدرامية سواء في مشاركة الجمهور، سواء على خشبة المسرح أو عبر قاعة النظارة أو مشاركة «عالم الويب» في هذا.. إلى غير ذلك، خاصة أن فن المسرح يظل الفن الذي تلتقي عنده كل الفنون وفق تعبير الكثير من منظريه.

وهذا التطور الخلاق للدراما تعددت خيوط التعبير فيه إلى درجة أن عرفنا محاولات عالمية تتماهى مع الحاضر، مثل هذ المحاولة التي عبرت عن العصر حين عرفنا هذا العصر الذي يدخل بنا - عبر المسرح - زمنا راح الإنسان الآلي يحل فيه محل الإنسان في التمثيل على المسرح.

(قدمت لنا جامعة «أوساكا» اليابانية - على سبيل المثال - نصا مسرحيا كان بطله الروبوت «موموكو» الذي تصنعه شركة «ميتسوبيشي» اليابانية).

ورأينا كيف أن الإنسان فيه لعب دور البطولة المساعدة في وقت مازال الإنسان العربي هنا يكتفي بدور المتفرج الذي بدأ - أقصد المتفرج - نفسه في مساحة التلاشي خارج المسرح وداخله في آن واحد.

لم يكن الوعي الإلكتروني فقط هو المؤثر، بل سبقه وتوازت معه مؤثرات أخرى تعمل على النيل من الوعي العربي وضرورته، ولا نريد أن نعيد الحديث الذي عرفنا آثاره السلبية مع عصر العولمة، تداعيات «عسكرة العولمة» وألوان خادعة مخادعة عن «الفوضى الخلاقة» ودوائر «النيوليبرالية» وتواصل تحول «الاستراتيجية» الإمبريالية وضراوتها خاصة بعد عاصفة مانهاتن، وعلى وجه أخص بعد التأثر بالانهيارات المالية العالمية وما لحقت بنا في مجالات الزراعة والصناعة والخدمات.. وما إلى ذلك.

وهنــاك العديد من المؤثرات التــي أثرت في هذا الفن لدينا خاصــة مع ارتفاع موجات الربيع في الثورات العربية وما تلاها من عمليات الخريف والتجريف التي نعانيها حتى اليوم.

لقــد وجدنا أمامنا أن مراكز التأثير العصبي الدقيــق في تلك الفضائيات – في الأزمات العالميــة، خاصة انعكاس مؤشراتهــا الاقتصادية – أصبح لها، في غيــاب الوعي لدينا، دور سلبي، لم يتواز معه - على المستوى الدرامي – هذا الوعي.

ولو عدنا إلى الدراما العربية الآن، لافتقدنا هذا الوعي الدرامي.. اللهم إلا بلوحات شــاحبة هنا وهناك يغلب عليها إما الوجه التجاري البشــع وإما الوجه الجاد المغيب تماما وراء غلالات عصر الأزمة التي اجتاحت كل شيء مروراً بالمســؤولين في جميــع قطاعات المسرح في بلادنا من «المسرح القومي» إلى «المســارح الخاصة» إلى مسارح الثقافة الجماهيرية، ومسارح الجامعات، فضلا عن مسرح التلفزيون في الفضائيات التي زادت أعدادها وتراكمت حتى أصبحنا لا نستطيع أن نميز فيها بين موجة أو «البروباغندا» الرسمية أو «الضوضاء» الرسمية «لا فارق كبير».

لقد كان أكثر ما يلفت النظر في المشهد العالمي أو «الثقافي» الآن غياب الوجه المؤثر على المســتوى الإبداعي، لقد افتقدنا بوضوح هذا الشــكل الفاعل وأصبحنا نغرق بوضوح أكثر بين أســنان هذا الوجه غير الفاعل.. أما على المســتوى الشخصي فقد سعى كاتب هذه السطور في الســنوات الأخيرة بنصوص من الدراما الشعرية إلى المسارح العربية من دون أن يجد اهتماما كافيا لطبيعة الدراما الشــعرية؛ فقد بدا مؤكدا أن الإعراض عن المسرح الشــعري أصبح سمة عامة في العالم العربي.

هذه حقيقة لا نحتاج إلى تأكيدها أو البرهنة عليها.

وأشهد أنني طوال الفترة الماضية لم أغفل عبورا من كاتب الدراما الشعرية إلى الباحث والمدقق، إلى رصد المشهد الراهن/ العام، لقد حاولت أن أرصد واقعنا العربي عقب سقوط ســور برلين وصعود استراتيجيات الإمبريالية في التسعينيات من المراكز البحثية الغربية عبر برنار لويس Bernard Lewis وصامويل هنتنغتون Samuel Huntington. وفرانســيس فوكويامــا Francis Fukuyama، إلى رصد حركات المتحولين على المســتوى العالمي خاصة وعلى المحيط العربي بوجه أخص.. وغيرها، حتى سقط القرن العشرون وتوابعه في بدايات القــرن الحادي والعشرين لتســقط معه – مع تتابع مشــاهد الربيع العــربي ومع تنامي الانهيــارات السياســية والفكرية والاقتصادية ودلالاتها وتوابعهــا - الكثير من صور الوعي الشعبي الذي عرفناه طوال الخمسينيات والستينيات في المنطقة العربية.

ومع انتهاء القرن العشرين رصدت - على المســتوى الأفقي - كتابات عدد كبير ممن تصدوا للمسرح الدرامي - حتى إذا ما رحل هذا القرن العشرون بويلاته أطل علينا القرن الحادي والعشرون بتوهجات الإمبريالية الجديدة وظروفها، حينئذ عدت أبحث في بدايات القرن الجديد عما أصاب كتابة الدراما المسرحية وكتابها.

لقد ســعيت أبحث بفانوس «غالينوس» عن كاتــب «الفرجة» في المشرق أو صاحب الدراما الشــعرية، الذي ســعى إلى الجماهير، وســط كل غلالات الضباب التي غابت فيها الكثير من أحلامنا، وخبت فيها كل توهجاتنا ورحت أســتعيد شبح أحلامنا لأجدها تضيق على رسم بعض الأحلام - لمجرد الأحلام - في الزمن الجديد.

رحت أبحث عن المسرح الشــعري العــربي الجمعي، أو عمن يســعى هنا ليواصل تأســيس هذا الفــن الجماهيري منذ فترة مبكــرة من تاريخنا العربي؛ رحت أســتعيد في صمت رحيل جوق ســليم النقاش من لبنان إلى مصر في العام 1876 وأســتعيد الأجواق التاليــة التي تفرعت منه في أكثر من قطر عربي: جوق القرداحي 1882 وجوق إســكندر فرح 1887 وغيرهما.

وعلى هــذا النحو، رحت أحاول النظر إلى الواقع الجديد مســتبدلا بالمشــهد الأفقي المشــهد الرأسي.. ومحاولا الإجابة عن أســئلة أصبحت بديهية أو كالبديهية في هذا الزمن الجديــد عبر عديد من النصوص.. عبر البحث عن «الهوية» العربية في المشــهد الأخير عبر أهم صور الإبداع وأقصد به المسرح الشعري.

وقد يكون من المهم أن نشير هنا إلى أن المنهج الذي سعينا به كان المنهج التحليلي في المقــام الأول، خاصة في دراســة النصوص والتنظير، في الوقت الــذي أولينا فيه جهدا كبــيرا للمنهج التاريخي في تطوره الجديد (New Historicism) المرتبط به كيلا يُفصل النص الدرامي هنا عــن أبعاده التاريخية، وهو ما حرص عليه نهج النقد الأدبي الجديد (New Criticism) انطلاقــا من رفض الرأي الشــائع بانقطاع العلاقة بين النص والعالم وهــو - بناء على ذلــك - ما دفعنا إلى الاهتــمام بالمنهج التحليــلي، فخصصنا الفصول الأولى للمنهج التاريخي في وعي بالتطور السوســيولوجي للنص وفي وعي أشــد بالمنهج الجمالي في التعامل مع الدراما وقواعد الفن الجمالي بين أيدينا، خاصة رصد وعي الشاعر المسرحي بأســس المسرح الشــعري، ومدى نجاحه في بناء الحبكة المسرحية المتماســكة والشــخصيات الدرامية الحيــة التي يمكنها أن تصمد لاختبــار العرض المسرحي، ومدى

القدرة – بالتبعية - على تسخير أدوات الشعر لتصعيد الفعل الدرامي وإبراز مضمونه الأساسي والتحكم في إيقاعاته.. وما إلى ذلك خروجا من النظرة التقليدية في التعامل مع النص إلى فهم حركة التاريخ وتفسيرها.

وعلى هذا النحو كان علينا الوعي بأن صاحب دراما المسرح وإن عاد إلى التاريخ في بعض الأحيان فإنما عاد ليعيد الصياغة عبر الدراما في الشكل الذي اختاره في المسرح الشعري، وهو ما يشير إلى أن الاهتمام بالتاريخ كان أحد طرفي المعادلة التي يتمهل الطرف الآخر فيها حول القضية التي اختارها وعمل لها عبر النص الدرامي، إذ يستمد النص خصوصيته من الواقع الذي يسعى إلى التعبير عنه لا التاريخ بشكل شمولي أو تقليدي أو مكرر بغير معنى.

وهو ما يشير إلى أن أهم أهداف صاحب الدراما الشعرية أن يعبر عن قضايا مجتمعه وإن تلمس التاريخ أو الرموز المعرفية، وهو ما يمكن التعرف فيه على الفعل الدرامي عبر تاريخ لا توقف فيه؛ وكان لا بد - عبر هذا كله – من تمثل «الشهادة» عبر التنبه إلى تاريخ كتابة النص أو عرضه. معنى هذا أننا إلى جانب عنصر الشهادة عدنا إلى كثير من المشاهد سواء عبر «المادة الخام» للإبداع أو العديد من مصادر ومراجع مختلفة، فضلا عن دوريات مختلفة لأنها الأغنى في دراسة الأدب الحديث والمعاصر، متبنيا عبر هذا كله النهج التحليلي، وهو ما يفسر ترتيب الأبواب والمشاهد والشهادات بالشكل الذي انتهينا إليه.. وهو ترتيب ينتمي إلى محورين:

أولهما المحور الزمني أو السنكروني (synchronic) الذي يتم فيه رصد كل النصوص الدرامية هنا في توال زمني متقارب.

أما المحور الآخر فهو المحور الموضوعي أو الدايكروني (dichronic) الذي يتم فيه توالي النصوص بشكل عمودي.

ويكون الجمع بين المحورين الزمني والموضوعي هو التماس الذي نتوقف فيه عند دلالة الدراما في هذا النص أو ذاك عبر تقسيم هذا البحث إلى قسمين رئيسيين: الباب الأول والباب الثاني.

وعلى الرغم من أن تماس المحورين الزمني (السردي) مع الموضوعي (المكاني) الشعري يمثل ما يعرف بالصراع بين الأنا والآخر فإننا فصلنا هذا في جزء ثالث هنا في نهاية البحث.

وعلى هذا النحو، ومرورا بالمفاهيم والدلالات الأولى في التعرف على المشهد التاريخي في الباب الأول، كان علينا أن نعبر من أمامية المشـهد إلى أسرار البدايات والمشاهد الزمنية في هـذه الفـترة التي عرفت بدايات المسرح الشـعري على أرض الواقع، سـواء التطور في المشـاهد الأولى إلى رصد رمـوز الصيرورة في تتابع المشـاهد التاريخية التـي تصنع التراكم وتعكس التعبيرات الزمنية التي تصل بنا جميعا إلى خلفية المشـهد التاريخي، حيث نتمهل في الخلفية – الحاضر المصير الذي انتهت إليه حركة الدراما الشـعرية في العصر الحديث – قبل أن نتمهل أكثر عند المشهد الأخير الذي تتوالى فيه البدايات والإشارات والرموز التعبيرية لتصل بنا إلى الدلالة الأخيرة فيما انتهت إليه حالة «المسرح الشعري» في العصر الحديث.

لقد أفضنا في حالة الحـراك التاريخي والفني التي عرفته المنطقة منذ منتصف القرن التاسع عشر أو - تحديدا - منذ العام 1848، حين عبر مارون النقاش من إيطاليا إلى بيروت ليقـدم مسرحيتـه في الدراما الشـعرية للمرة الأولى في مصر، لتشـهد مصر بعد بيروت في الشرق انتقالا إلى حركة المسرح فيما بعد إلى بلاد المغرب، لتشـتعل المنطقة في تلك الفترة بتحولات الدراما الشعرية التي أثرت وتأثرت كثيرا بأحداث المنطقة.

وعبورا من المؤثرات الشـكلية التي يشـير إليها البعض قبل ذلك من التعازي الشرقية والإرهاصـات الرومانية أو الإغريقية يمكننا أن نرصد ما آل إليه هذا الواقع الدرامي الذي ارتبط بالمنطقة وأثر فيها بشكل لا يمكن تجاهله حتى اليوم بأي حال، ومن ثم، كان علينا عبر توالي المشـاهد التعرف على أوجه الشـهادة وتباين البدايات والنصوص التي تعبر عن الأزمة أو تحدد خطوطها الأولية، وهو ما يشـير إلى أننا حاولنا التعرف على سـمات الأزمة وتجلياتهـا عـبر ما توافر لدينا مـن العناصر المعروفة للنص (النص – الخشـبة - الممثل - المتفـرج).. فلم نكتف بالنص المكتوب أو النسـخة الزرقـاء blue print كما يطلق عليه بالإنجليزيـة، بـل عبرنا إلى «الفرجة المسرحية» كما يطلق عليهـا في المشرق أو «المنعطف الفرجوي» كما يطلق عليها في المغرب، وكان يمكن أن نتتبع هذا النص المكتوب أو المساحة بين القاعة والمسرح لنتعرف على النص المعلن عنه.

وعـلى هذا النحو، يتألف هذا الكتاب من مقدمة وخاتمة بينهما تمهيد وعدة أبواب، حاولـت فيها الصعود مـع تجليات الدراما المسرحية من منتصف القرن التاسـع عشر إلى تهـادي مرحلة الجزْر الحـادة في الفترة المعاصرة.. حاولت التنبيـه إلى أن الخضوع لتردي الفترة وملابساتها أصبح – للأسف الشديد - شعار الفترة الراهنة، وهو شعار انسحب على

الفضائيـــات وغادر المحطات الأرضية بعد ذلك؛ ليتغلغل في دور العلم بجميع مســتوياتها وجاوز الفضاء التخيلي الذي غيب فيه شــبابنا طويلاً عبر العديد من الصور الاســتهلاكية المقلدة السقيمة ليصبح الفراغ المصنوع يطرح بقوة في كل البيوتات بحكم التطور الصعب العصيب في زمن صعب وغريب.

لا يعنــي هذا أن الصورة قاتمة؛ بل الصورة أقرب إلى القتامة التي لا مناص عندها من البحــث عن خيوط الضوء، أي خيوط بعيدة في الأفــق؛ فلا يبقى لنا مع كل هذه القتامة، غير البحث - الفعل دائما - عن ضوء، هو قائم بالفعل في نهاية النفق.

ربما يحمل مصطلح «الأزمة»، ما يجب أن يعقبها، «الانفراج»، أو حالة «الجزر» الذي لا بد أن يعقبه المد دائما، ففي نهاية النفق دائما ضوء بعيد.. غير أن وقوفي عند الأزمة فقط يفسره لنا شبح هذا الواقع الدامي والدرامي، أو بشكل أكثر هول الميلودراما التي أصبحنا أحد رموزها؛ فبقدر ما نوفق في تشخيص «الحالة» تكون قدرتنا على التغيير.

لا أكف عن التأكيد على الســعي الدائم إلى الفعل الإيجابي، وإن يكن شاردا، بدلا من الاكتفاء بلعن كل هذا الظلام الذي يهيمن علينا؛ وعبر هذا كان لا بد من فحص «الحالة» وتشــخيص الداء قبل لعن الظلام وغياباته الطويلــة، بحثا عن هذا الضوء في نهاية النفق؛ وهو ما يمكن اســتعادة تجلياته من رصد بواعث الانحســار إلى دوافع التغيير في محاولة الإجابة عن السؤال:

ما مستقبل الدراما الشعرية العربية؟

ولا نريــد الانتهاء من هذه المقدمة من دون أن نشــير إلى أهــم الدوافع إليها، وهي حقيقة أن تأكيد الهوية يعني تأكيد قيم الدراما الشــعرية؛ ويكفي أن نعيد هذه الصيحة التي تعلو في بلادنا من دمشق إلى القاهرة إلى برقة إلى الكويت إلى مراكش، وهو ما لا بد أن نقــرر فيه أن من أدلة ضعف الصلة عندنا بين المسرح والأدب غياب الدراما الشــعرية إلى حد بعيد؛ ويكفي لتصوير فداحة هذا الغياب أن نلاحظ أنّ مسارح العاصمة لم تشهد خلال الســنوات العشر الأخيرة ســوى مسرحية شــعرية واحدة جاءت بهــا فرقة الموصل المسرحية إلى بغداد ولم تعرض للجمهور.

ويظل من أهم الدوافع أيضا أنه على الرغم من مضي أكثر من قرن ونصف القرن على بدايات المسرح الشــعري، فمسرحية مثل مسرحيــة «البخيل» عرفت في العام 1847؛ فإنه

ليـس بـين أيدينا مراجع كافية مطبوعة أو رقمية عن بدايات المسرح الشـعري في المكتبة العربية. وأقصى ما عرفناه إشارات عامة متناثرة عن المسرح العربي بشكل عام.. وكان علينا أن نتابـع النص المعلن عنه مع حضور العديد من المهرجانات أو الملتقيات، وهو ما يمكن أن نشير إليه في آخر الاحتفالات الدرامية - كملتقى أيام الشارقة المسرحية 2011 - وهو ما كان يترجم ما يجري على المسرح العربي خاصة والمسرح الشعري العربي على وجه أخص.

وبعد، بقي أن نشير إلى أن بدايات الاهتمام بالمسرح الشعري - على المستوى الشخصي - كانـت تعود إلى الفترة الأخيرة، ففي هذه الفترة كنت أحاول الخروج من تجاوز الخاص إلى العـام، من غواية الشـعر إلى فن «الفرجة» عبر دراسـات متواليـة عن المسرح العربي بشـكل عام ثم المسرح الشـعري بشـكل خاص، بل جاوزت التعبير عن المسرح: كناقد إلى «مبدع» فمارسـت الهوية أو الغواية في الإبداع الدرامي المسرحي لأكثر من سـتة نصوص منشورة في «المسرح الشعري».

وعـلى هذا النحو، كان عَـلَيَّ العبور بين خيارين أو إرادتـين: الناقد المراقب والمبدع الخالق، وهو عبور - كما نرى - جاوز الحلم الشخصي إلى الحلم الجمعي في عالم تعاني فيه المنطقة العربية أصعب فترات تاريخها في العصر الحديث.

كنـت مؤمنا بـأن مهمة المثقف ليسـت - فقط - إجراء «المونولـوج الداخلي» بينه وبين الآخرين من المثقفين والشعراء خلف الكواليس، بل المهمة الحقيقية للمثقف العربي تتحـدد في أن يخـرج مـن الكواليس إلى قاعة المسرح.. من خشـبة العـرض إلى الجمهور العريـض في هـذا الفضاء الدرامي المتنامـي خارجه.. من المسرح القومـي في القاهرة إلى المسرح التجريبي في الشارقة إلى مسرح الصواري في البحرين إلى مسرح الفاشر في السودان إلى المسرح العمالي في حمص إلى المسرح الاحتفالي في المغرب.

أرجـو أن أكـون قد وفقت في رسـم ملامح دراما المسرح الشـعري العربي في الحاضر والمستقبل.

ولله الأمر من قبل ومن بعد.

د. مصطفى عبد الغني

تمهيد

الحراك الدرامي في العصر الحديث

ما ملامح الحـراك الإبداعي الدرامي في العصر الحديث؟

وبشـكل أدق: مـا ملامـح الأزمة في المشـهد الراهن؟

هذا سـؤال نحاول الإجابة عنـه قبل أن نرحل إلى المسـتقبل. وهو سـؤال حاولنا الإجابة عنه من قبل وانتهينا إلى أن المسرح الشـعري - عبر الحقبة الأخيرة خاصة - لم يتبلور بعد ضمن المناخ السـائد في هذا الوقت.

إننـا لا نسـتطيع القـول - إذا رصدنا للمسرح العربي بشكل خاص وإلى نهاية الثمانينيات - أن تيارا أو جيلا مسرحيا ظهر في السـبعينيات والثمانينيات اسـتطاع باسـتمراره إلى نهايـة القـرن العشريـن وبدايات القرن الحادي والعشرين أن يعمق مجرى النهر أو يتصدى لكل سـلبيات الحـاضر، وألا يدع الآخرين يجعلونه يتاجـر بالمبادئ والأعراض والدم

«الواقـع أننـا لا نسـتطيع الإجابة عن هذا السـؤال حول حالة تردي المسرح الشعري اليوم من دون أن نعاود رصد حركة المسرح الشعري في تاريخنا الحديث»

المؤلف

العربي المراق في غزو الكويت وساحة الحرم الإبراهيمي وفي أوسلو ووادي عربة، بل في كل الساحات العربية.

نقول: لم نصل إلى إجابة لسؤال عن تبلور تيار المسرح حتى الثمانينيات، وإنما انتهينا إلى يقين أسهبنا فيه من أنه لم يتبلور تيار أو يعمق مجرى النهر بعد، ومن ثمَّ، فإننا نعود الآن إلى محاولة الإجابة عن السؤال المعلق، أين المسرح الشعري العربي؟

وهو ما يفسر كيف آثرنا أن يظل الحديث (عن) المسرح الشعري، وليس (في) المسرح الشعري، عن اقتناع مؤداه - حينئذ - أن هذا المسرح لم يكتب بعد.

وعلى هذا النحو، ظل الحديث عن المسرح الشعري معلقا طوال الحقبة الأخيرة (= المشهد الراهن) وكان علينا هنا أن نعيد النظر إلى مجرى النهر، وتتابع التيارات ونعاود طرح السؤال نفسه الذي سبق أن سألناه نهاية الثمانينيات عن تطور المسرح الشعري في المشهد الراهن. وهو ما نحاول أن نجيب عنه الآن في بداية قرن جديد، بعد مرور أكثر من عقد شهدت فيه بلادنا العربية أزمات وهزائم كثيرة منذ نهايات الثمانينيات وبداية التسعينيات خاصة مع هزيمة الخليج الثانية (1990/ 1991)، مرورا بانتكاسات الانتفاضة وويلات الهزائم المتناثرة طوال التسعينيات، وصولا إلى «سقوط» بغداد وإبادة أهلنا وتاريخنا العربي فيما بقي من أرض فلسطين وأرض الرافدين، وهو ما يعيد طرح السؤال الجديد على طريق الدراما المسرحية:

هل استطاعت هذه التراجيديا التعبير عن «كل» هذا الواقع بما يليق بجماليات الفن؟

وهل استطاع كتاب المسرح الشعري بلورة هزائمنا أو التعبير عنها؟

وهل استطاع الإبداع في قطر عربي - على سبيل المثال - أن يعبر عبر «دراما الواقع» بما يحدث لنا؟

وهل استطاعت الدراما الشعرية في الحقبة الأخيرة أن تجسد «الهوية» العربية في زمن عصور الطوائف؟

وقبل هذا وبعده:

ما ملامح المسرح الشعري في المشهد الراهن؟

الواقع أننا لا نستطيع الإجابة عن هذا السؤال حول حالة تردي المسرح الشعري اليوم من دون أن نعاود رصد حركة المسرح الشعري في تاريخنا الحديث، سواء في فترة التطور والنضج إلى الصعود والمد أو في فترات الجزر الذي نعانيه الآن.

وبشكل أكثر دقة حين نستعيد السؤال الأول:

ما أسباب أزمة المسرح الشعري العربي في الألفية الثالثة؟

هذا هو السؤال الذي سنحاول الإجابة عنه الآن.

بيد أننا لا يمكن أن نرصد حركة الطريق من دون أن نعود إلى المفاهيم الأولية قبل أن نصل إلى تطورها عبر الواقع، راصدين - عبر التعريفات الأولى - حركة الصعود والهبوط التي عانت منها حياتنا خاصة وأجناسنا الفنية والشعرية بشكل خاص.

أولا: المفاهيم الأولية

وللوصول إلى تفسير واف حول المفاهيم الأولية لا بد من الإشارة إلى التعرف على المفهوم - المسرح الشعري - قبل أن نصل إلى ما يثيره في العصر الحديث بين القديم والحديث.

ومن المهم هنا أن نؤكد أن هذه هي الفترة الأولى في العصر الحديث التي عرفت فيها المسرحية الشعرية التي كتبت - في أغلبها - على الأوزان الخليلية المعروفة، والتي أثرت في أغلبها التاريخ العربي والتراث؛ ففي لبنان يذكر لنا التاريخ الأدبي مسرحيات الخوري بطرس المكرزل (ت1888) (استير)، وقيصر المعلوف (نيرون - 1892)، وعبدالله البستاني، وأمين ظاهر خير الله (البيان الصراح في نذر يفتاح 1923 – السموأل)، ويوحنا حداد (إبليس)، ويوحنا البشعلاني (الأسيرة - 1903)، وحنا طنوس (أمير لبنان وكسرى 1914) و(البطل الأخرس - 1906) ورشيد الحاج عطية (تبرئة المتهم 1891)، وعيسى إسكندر المعلوف (جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام) وأمين آل ناصر الدين (جزاء الخيانة 1908) وإلياس عطا الله (شهداء الغرام - 1901).

وهو ما يتعين معه التمهل عند تحديد طبيعة هذا النص الذي كان يعرض في حركة التطور الفني، لتحديد المفاهيم.

وأولى الملاحظات هنا التعرف على المفاهيم للوصول منها إلى المفهوم الصحيح، كالفارق بين المسرحية والمسرح والنص الدرامي والشعر المسرحي ثم المسرح الشعري، فالمسرحية هنا تشير إلى النص المسرحي القابل لأن يُمثّل، أما المسرح فهو النص المسرحي ممثلا على خشبة ومعروضا على جمهور بأدوات الدراما المسرحية وشروطها، أما النص الدرامي فهو يشير إلى معنى النص البليغ الذي ليس من الضرورة أن يكون قابلا للتمثيل، أما الشعر

المسرحي فهو يكون النص المكتوب شعرا، وإن كانت الغنائية فيه تهيمن على الحوار والصراع والبناء الدرامي، وحين نصل إلى المسرح الشعري يكون أمامنا النص المكتوب شعرا، وهو القابل - في الوقت نفسه - للتمثيل، فمن المؤكد هنا أن البناء الدرامي البالغ الدقة فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيّرها لمصلحة حركة الدراما.

وقد يكون من المهم هنا أن نتأنى أكثر عند التعريفين الأخيرين إلى التفرقة الحتمية بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري قبل أن نصل إلى الحراك الدرامى لهذا التعريف.

لقد اتفق النقاد على أن الشعر المسرحي هو شعر، وهو الشعر الذي ورثناه عن الأقدمين، ويحتفظ الشعر المسرحي بملامح الشعر الذي يطلق عليه الشعر الغنائي، مثل استقلال البيت والقافية وعدم خلط الأنواع. أما المسرح الشعري فهو النوع الأدبي الذي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به. أما شعر المسرح فهو نوع أدبي نثري وصف بالشعر بسبب رهافة المشاعر التي يتخذها الكاتب مادة لعمله الدرامي، وقد تكون قائمة على الاستعارة، حيث يتخطى الشاعر حدود الظواهر، وينفذ إلى الجوهر العميق للحياة برؤية الشاعر حتى لو كتب المسرح نثرا.

وقد يكون من المهم هنا أن نضيف الرأي السائد بين الأكاديميين من أن «التمييز بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئا مستحدثا، ولكنه شيء قديم معروف عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر. الشعر المسرحي شعر أولا ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولا وشعر ثانيا. والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلا بعد أن جفّت ينابيع المسرح الشعري».

ويردد محمد عناني تأكيد ت. س. إليوت في معرض تفسيره للدراما الشعرية الراقية عند شكسبير أنه إذا كان للدراما أن تكون شعرية حقا، فإن العوامل التي تجعل الشعر شعرا رائعا هي العوامل نفسها التي تجعله دراميا عميقا، وهكذا لا تجد من يشير إلى أن بعض المسرحيات أكثر شاعرية من سواها، وإلى أن البعض الآخر أعمق من الناحية الدرامية، فالمسرحية بالغة العمق والشاعرية في الوقت ذاته. وليس هذا التقاء ثمرة لونين من ألوان النشاط الفني الخلاق، بل ثمرة النشاط الذي ينتج الشعر والدراما في الوقت نفسه وبهذا التوحيد بين النشاط الذي ينتج الشعر والنشاط الذي ينتج الدراما يشير إليوت إلى مبدأ مهم: هو وحدة الحدس الفني، والوسيلة التي ينتقل عن طريقها إلى الحدس. فالشعر في المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات

ومواقف... إلخ. وإنما ينبع الشعر أساسا من «التصور الدرامي» الذي يتعهده الفنان حتى يتضح ويتبلور في صورته النهائية. إذن ليس من المحتوم أن يكون الشعر المسرحي شاملا للخصائص التي نعهدها في الشعر الغنائي أو القصصي مثلا، بل المحتوم حقا أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعرا؛ أي شعر النفوس الحساسة، القادرة على بلورة أحاسيسها، وشعر المواقف التي تلتقي فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة. وكل هذا يحتم أن تكون وسيلة الحدس الشعري لغة شعرية، وإليوت - على اعتبار أنه كان كاتبا وشاعرا للمسرح - يؤكد في مقال سابق على هذا، في ضرورة إيجاد معنى جديد لكلمة «بلاغة» فيؤكد على تلك الوحدة بين الحدس الفني والوسيلة [1].

ويعيد لويس عوض غلبةَ الشعر المسرحي على المسرح الشعري إلى الحركة الرومانسية، حين «ارتفعت نبرة الشعر وخفتت نبرة المسرح حتى تحولَ المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية الأوروبية إلى شعر صرف صراح ليس فيه من المسرح إلا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، كالتعبير بالحوار بدلا من التعبير بالسرد، بل أصبح مجرد قصائد غنائية يتبادل أداءها أشخاص مختلفون».

إن الرومانسية حولت المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي، والخشبة إلى كتاب، والفرجة إلى قراءة، فقد قامت هذه الحركة على العاطفية والذاتية والخيال، وهي سمات لا تتناسب والمسرح، فرفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية، ويرى أحد الدارسين أن الخيال الرومانسي كان يباعد ما بين المسرحية الرومانسية والتمثيل وأن المسرح فن موضوعي والحركة الرومانسية تنزع إلى التعبير الحر والمباشر عن مزاج الكاتب وأفكاره، ولذلك كان هناك تعارض بين المسرح والرومانسية، وكان ثمة عدد كبير من المسرحيات الرومانسية يتعذر تمثيلها.

ومع ذلك، أو على الرغم من ذلك، لا بد من الاقتراب أكثر من المصطلح في محيط التعريفات قبل أن نمر منه إلى المعرف به، وهي تعريفات تناثرت في كثير من المظان والمراجع من ذلك التعريفات التي تردد في تحديد الفارق بين هذا التعريف وذاك بمحاولة جادة للكشف عن تلك الفروق، وهو ما يحدث حين يجب أن «نفرّق بين المسرحية والمسرح والنص الدرامي والشعر المسرحي والمسرح الشعري، فالمسرحية تعني بها النص المسرحي القابل لأن يتمثل، ونعني بالمسرح النص المسرحي ممثلا على خشبة ومعروضا على جمهور بتقنية المسرح وشروطه، ونعني بالنص الدرامي النص الذي ليس من الضرورة

أنــه قابل لأن يمثل، أما الشــعر المسرحي فهو النص المكتوب شــعرا، ولكــن الغنائية فيه تهيمــن على الحوار والصراع والبناء الدرامي، والمسرح الشــعري نعني به النص المكتوب شــعرا، وهو قابل للتمثيل لأن البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويســيرها لمصلحة التمثيل» [2].

والفروقات الآنفة الذكر واضحة للغاية وتقودنا بطريقة ما إلى تتبع تقنيات وخصائص المسرح الشــعري المعاصر بعد ذكر الفرق بينه وبين المسرح الشــعري التقليدي وأثر تلك التقنيات والخصائص في إقرار قدرة هذا النمط المسرحي على إطلاق شحنات دلالية تقدم النص على أنه مخرج واقعي لرغبة الإنسان الحديث في الاستمتاع بأكبر قدر من المخرجات الدلالية في أقصر وقت ممكن وببذل أيسر الجهود.

ويلاحــظ هنا أنه تم التعرف على المسرح العربي - بالشــكل المتفق عليه علميا - من منتصف القرن التاســع عشر حتى نهايته. وليس من شــك أبدا في أن المسرح العربي، وعبر جهود نخبة كبيرة من الرواد، بدأ يقترب شــيئا فشــيئا من التجارب العالمية على الرغم من أشــكال القطيعة المعرفية بينه وبــين جمهور متلق يرزح تحت أشــكال من العوز المادي والفكري. ويمكن القول هنا إن المسرح الشــعري - أو عملية اســتخدام الشــعر بقوانينه المعروفــة لإيصال الخطاب - يمكن أن يمثل مرحلة من مراحل تطور المسرح وبحثه الدائم عن أساليب التأثير والاتصال مع المتلقي. وهذا هو الأمر الذي يمكن أن نلاحظه في مجمل تجربــة خزعل الماجــدي المسرحية، وفي نص «نصب الحرية» عــلى وجه الخصوص. زيادة للفائدة نورد مقالة تقول «كانت النشأة الأولى للمسرح العربي مزجا بين الشعر والنثر، ولم ينفصل الشعر عن النثر إلا على يد أحمد شوقي (1869 - 1932) الذي أدرك حاجة الأدب إلى التنميــة والتطور، فحــاول وضع بذرة جديدة في عالم الشــعر العربي، وفي عالم المسرح العربي، وهي المسرحية الشعرية» [3].

وعودا على بدء، ينبغي علينا التمييز بين المسرح الشــعري التقليدي والمسرح الشعري المعاصر، ولا شــك أن مصطلح المعاصرة هو المصطلح الأشد إثارة حين يلاحظ خليل الموسى أن مصطلــح «المعــاصرة» يعني به الزمنيــة والفنية، فالمعاصرة الزمنية هــي ما أنتج من مسرحيــات في النصف الثاني من هذا القــرن، ونقصد بالمعاصرة الفنيــة المسرحيات ذات التقنيــات الجديدة، ولذلك تخرج المسرحيات التقليدية التي ألفت في هذه الفترة، ومنها - مثلا - مسرحيات عزيز أباظة في مصر، وعدنان مردم في سورية وأمثالها»[4].

ولعل باستطاعتنا بعد مراجعة لأكثر من نص من نصوص المسرح العربي الحديث والمسرح الشعري العراقي خصوصا أن نحدد بعدا آخر من أبعاد المعاصرة التي أشار إليها أكثر من ناقد أو باحث، والبعد الذي نقصده هنا هو البعد الاجتماعي، حيث يمكن للمسرح بشكل عام وللمسرح الشعري بشكل خاص أن يكون منتجا لخطاب ودلالات تنسجم مع الحراك المجتمعي وما ينتج هنا عن الحراك من أفعال وإرادات تسعى إلى التغيير ومحاولة إعادة اكتشاف الواقع وتغييره؛ فالتركيز على المعاصرة يعود إلى عدم قدرة النص التقليدي على العمل كمنتج لدلالات، تلك الدلالات التي تمثل روح المسرح وتؤكد شرعيته.

فخليل الموسى يرى أن المسرحية الشعرية التقليدية أَخْفَقَتْ في أن تكون مسرحية أصلا، ويزيد في أسباب إخفاقها أنه: «إذا تلمسنا أسباب إخفاق المسرحية الشعرية التقليدية في أن تكون مسرحية، وجدنا أن أهمهما أن الشعراء كانوا غنائيين قبل أن يكونوا مسرحيين، وأن الشكل الشعري القديم غنائي، وهو متأصل في الغنائية الشعرية العربية، ولذلك لم يساعد على رسم الشخصيات والحوار وبناء الحبكة فهو ذو إيقاع أفقي أحادي يتلاءم والإحساسات المباشرة أكثر مما يتلاءم والنمو الموجي، وهو ليس إيقاعا سيمفونيا متعدد الأصوات أو ذرويا يتلاءم والبناء المسرحي الذي يقوم على الصراع والتأزم والعقدة والذروة والتلون والوزن في القصيدة الغنائية أحادي الاتجاه».

والواقع أن أحادية الاتجاه التي تُرَسِّخُها عاطفية القصيدة الغنائية سوف تحد من قدرة المسرحية الشعرية على إنتاج الدلالات، وذلك لحرص الشعر الغنائي على إيصال رسالة بشكل مباشر رغبة في عدم إشغال المتلقي بأمر آخر سوى الاستمتاع بالطبقة الغنائية.

وقد حاول الشعراء - ومنهم أحمد شوقي - أن يستعينوا على ذلك بتعدد الأوزان والقوافي في العمل المسرحي الواحد، ولكنهم لم يفلحوا في الوصول إلى المسرحية الشعرية القادرة على أن تكون منتجة لدلالات تشغل عقل المتلقي بالتأويل والتفسير والشرح وتحليل الرموز والإشارات التي يمكن أن يلجأ إليها صانع النص في المسرحية الشعرية الناجحة، خاصة حين تستعيض عن «الدفق العاطفي» الذي كان سائدا في المسرحية الشعرية التقليدية بما يمكن أن نسميه هنا بـ «الدفق الدلالي» الذي اعتبره بديلا حيويا للرومانسية. «فالشعر بشكله القديم لا يطاوع العمل المسرحي ولا يناسبه» [5].

وعـــلى هذا الأســـاس عمل بعض الشـــعراء على محاولـــة العبور فوق هذه المشـــكلة والتخلص منها، تلك المشـــكلة التي يَصْنَعُها الإيغال في اســـتثمار الشعر في المسرح وإن ظل بعض هؤلاء الشعراء بنائيا داخل المسرحية، ويعود ذلك إلى أن معظمهم وفد إلى المسرحية من الشـــعر الغنائي، ونريد هنا أن نشير إلى حقيقة نراها جوهرية تتمثل في أن التركيز على ضرورة عدم أحادية الاســـتخدام في الشـــعر المسرحي هو محاولة جادة للتركيز على المهمة الجوهرية، فالمسرح «هو المكان الذي نلقي فيه أمام أنظار الجميع، ذلك الوجه الشـــاحب لكائن منتزع من فوضى الحياة الغثة بما فيها من ضياء وظلام، إنه الأداة التي تبدع الإنسان عندما تمثله». إذن، كان صناع المسرح الشـــعري في هذه الحالة يواجهون مجموعة مشاكل تتعلق بالخصائص التقليدية.

وعـــلى الرغم من إشـــارات متعددة إلى أن الخلاص من المشـــكلة يكـــون بالثورة على الوزن الشـــعري الغنائي ذي الشطرين، غير أن «المسرحية الشعرية لم تتخلص من الهيمنة الغنائيـــة والمنبرية والخطابية التـــي رافقتها في المرحلة التقليدية، فظلت مدسوســـة هنا وهنا في جوانب المسرحية، تطل برأسها بين الفينة والفينة، وهذا يعود إلى مقدرة الشاعر وخبراته المسرحية» (6).

ولا يهمنـــا هنا أن نخوض في الرأي الذي يردده البعض بأن المسرحية الشـــعرية التقليدية أخفقـــت في أن تكون مسرحيـــة في المقام الأول، لكننا أوردنا هذا الـــرأي (المنقول من مصادر متعددة) فقط لفتح الباب أمام ذكر التقنيات التي ميزت المسرح الشعري المعاصر ودورها في إنتـــاج الدلالات. حيث يرى الناقد المعـــاصر هنا أن «المسرحية جنس وافد إلى ثقافتنا ولا يزيد عمـــره على قرن ونصف، فقـــد بدأ وليدا مع محاولات مارون النقـــاش منتصف القرن الماضي، ولكـــن المسرحية تعثرت فيما بعد ثم عادت إلى النهوض بقوة في النصف الثاني من هذا القرن، وكان لا بد للمسرحية الشعرية من أن تستفيد من الثقافة المسرحية العالمية».

وقد كانـــت هذه التأثيرات متعددة ومتنوعة تبعا لنمط الوعي والحداثة الذي تعرفه المجتمعـــات العربية أولا وطريقة فهـــم متلقي النصوص لتجـــارب الآخرين، فكان لموليير وشكســـبير وبريخت وأبســـن أثر واضح في المسرحيات النثرية عامة والمسرحيات الشعرية خاصة، وأهم أشكال التقنيات الحديثة في المسرحية الشعرية.

وهـــو ما يصل بنا إلى عدة إشـــارات يشـــار إليها في تحديد المسرحية الشـــعرية في السياق الأخير.

● **تقنية البعدين الزماني والمكاني**

تعتمـد هذه التقنية على صنع واقـع إبداعي فني بديل عن الواقع، يبتعد عنه زمانيا ومكانيا ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالية، وتتم هذه التقنية عادة باسـتخدام واقع تراثي، وتقوم هذه الأبعاد على عملية المشـابهة بين الواقعين الفني والمعيشي، وبين الماضي والحاضر، هو هنا بعد زماني ومكاني محدد.

● **التغريب كسر الإيهام المسرحي**

تقنية وفدت إلينا مـن المسرح البريختي، والهدف منها إبعاد عاطفة المتفرج والإبقاء عـلى ذهنـه صاحيا ليفكر في الحل، على نقيض المسرح الأرسـطي الـذي يقوم على إيهام المتفرجـين بـأن ما يجري أمامهـم حقيقة، لذلـك يتدخل الممثلون في بعـض المسرحيات الشعرية ليعلنوا للمتفرجين أن ما يشاهدونه أمامهم عرض مسرحي.

وقبـل أن نقترب من التحديد الأخير يبدو أننا لا بد أن نتمهل في التعرف على المفهوم في فترة تأصيل المسرح الشـعري، على مسـتوى النص الواقعي هنا؛ ونقصد هنا التفرقة في فترة مبكرة بين المسرحية الشـعرية التقليدية والمسرحية الشعرية الواعية لقانون المصطلح الحديث، ومن السهل هنا أن نتعرف في فترة مبكرة على المسرحية الشعرية التقليدية التي تمثل مرحلة البدايات، فمعظمها نظم على الأوزان الخليلية المعروفة، والمهم فيها - تاريخية أو تراثية - أنها استدعت التراث، ولكنها لم تستلهمه أو توظفه توظيفا معاصرا، كما حدث في فترة تالية، وهو ما نتعرف فيه على النصوص الأولى التي كتبت عن هذا المسرح الشعري منذ منتصف القرن التاسع عشر وإلى فترة تالية.

ويمكننـا هنـا أن نتذكر العديد من هـذه النصوص الأولى التي أشرنـا إليها كنصوص الخوري بطرس وقيصر المعلوف وعبدالله البستاني وأمين ظاهر خير الله، إلى جانب فترات تالية فيها خالد الشـواف في بيروت وفلسـطين لهارون هاشم رشيد، بل وفي فترة تالية مع عـلي أحمد باكثـير، في عديد من النصوص. فمن المعروف أن النـص هنا يجب أن يقوم - كما يلاحظ البعـض - على الانتصار للعادات والتقاليد القبلية وتغليبها على عاطفة الحب الفردية، ولكن الشـاعر يتناسى مقابل ذلك في بعـض جزئيات المسرحية ما يتناقض والمبدأ الذي يقوم عليه عمله المسرحي، فالعمل يقدس التقاليد، لكن الشاعر يدسُّ بعض الأحداث مـن دون أن ينتبه إليها فيحدث التناقض جليا، فهو في الفصل الرابع - المنظر الثاني يجعل

وردا زوج ليلى يخلي المكان في سـبيل لقاء العاشقين - قيس وليلى - في خيمته، وهذا عيب غير مُسْتَسـاغ، وخاصة في العادات والتقاليـد العربية حتى يومنا هذا، فمهما تكن النخوة وسماحة النفس فإن العربي، أو الإنسان بصورة عامة، لا يسمح بمثل هذا الموقف (7).

والملاحـظ على هذه النصوص أنها لم تخرج من حدود تلك الموضوعات وإذا خرجت فلعبرة وعظة ليس أكثر، فالشـعراء استدعوا التراث لكنهم عجزوا عن استلهامه وتوظيفه، وكان الشـعر وعـاء وخازنا لهذا التراث من جهة، ولم تسـتطع هـذه المسرحيات أن تعبر عـن التجارب المعاصرة من جهة، حتى إن الشـعر ذاته كان عـودة بالأحداث إلى أزمنتها الحقيقية الأصلية، ويمكننا أن نقول: كانت هذه المسرحيات وفية للموروث تاريخيا وتراثا ولغة أكـثر من وفائها للعمل المسرحي، حتى غدت المسرحيـة أقرب إلى قصيدة قصصية وزعت فيها الأدوار.

معظم هذه المسرحيات أقرب إلى الشـعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشـعر الغنـائي قبلها ومنبثقة منـه وراجعة إليه، كما أنها بنت الشـعر القصصي والتاريخي، وكأن الشـعراء عادوا إلى المسرح الشـعري في الغـرب فظنوا أن كل من يمتلك موهبة شـعرية يستطيع بالضرورة أن يكون مسرحيا، فانطلق هؤلاء من القدرة على نظم الشعر إلى المسرح، وهو ما يمكن به تفسير العديد من دلالات الكتابة لهذا الفن أو التعبير عنه؛ ويذكر هنا أن كامل الكيلاني كَتَبَ مقالا في مجلة «السـفور»، انتقد فيه أمير الشعراء أحمد شـوقي، وقال فيه: إنه لم ينظم المسرحية الشـعرية، فكان هذا المقال وغيره حافزا لشـوقي على نظم المسرحيات من جديد، وكأن الشـاعر الغنائي يجب بالضرورة أن يكون مسرحيّـا أو أن المـسرح غرض من أغراض الشـعر، مع أنّ الجنسـين مختلفان، ومنهم من يذهب إلى أن المسرح أشمل من الشعر.

إضافة إلى الإصرار على اسـتعمال الأسـاليب القديمة في الشعر ونقلها إلى عالم المسرح، فهم يسـتعيرون صورهـم وأخيلتهم من القدماء (عزيز أباظة) مـن دون الالتفات إلى أن عالم المسرح هو عـالم الفرجة، لاعالم البيان والبلاغة، وهم يصدرون عن الماضي لا الحاضر، ومحاولـة التكييف والتلاؤم والتلفيق بين فن الشـعر الغنـائي وفن المسرح، وهذا ما جنى على المسرحية الشعرية.

والواقع أن إخفاق المسرح الشـعري التقليـدي يتعدد في النصوص التقليدية، ومثال عليـه مسرحية «مجنون ليلى» وهذا الإخفاق لا يعود إلى الشـعر، فالمسرح بدأ شـعريا

وارتقى شـعريا، والشـعر يغنيه ويجعله متوهجا، لكن السـبب هو في طريقة استخدام الشـعر مسرحيا، فالشـعر في المسرحية الجيدة ليس هدفا، ولا غاية، بل وسـيلة للتعبير عمّا يجول في أعماق الشـخصيات، وهو يتلون بتلونها، ويشـتّد حين تشـتد، ويتناسـب مـع كل حركة مـن حركاتها في الفـرح وفي الحزن، وفي الهـدوء وفي التوثب وفي الصراع، ولكنـه في المسرحية التقليدية كان نقيض ذلك، فقد كان الشـعر غاية في حد ذاته، وكان المسرح تابعا أو وسـيلة، توهج وغاب المسرح والمسرحية. وقد انطلق هؤلاء من الشـعر إلى المـسرح، لكنهـم ظلوا شـعراء أولا وثانيا، وظلوا وهم في المسرحيـة متعلقين بالغناء والإنشـاد وبالشـعر ولغته، أو ظلوا أسرى لتقاليد الشـعر الغنـائي، وكأنهم لم يميزوا بين المسرح الشعري والشعر المسرحي.

لقد ظن هؤلاء أن «المسرح الشـعري مجرد شـعر يعقد في عقدة ويلقى بالحوار ولم يـدرك أنـه أولا وقبل كل شيء عقدة تصاغ في حوار، وحوار يلقى بالشـعر أو لعل كلا من «شـوقي وأباظة» قد أدرك هذا لكن خضوعهما لعمود الشعر التقليدي الذي فتح أمامهما أبواب الشعر أوصد دونهما أبواب الدراما جعل مسرحهما الشعري شعرا مسرحيا»(8).

وهنـا يمكن أن نقول إن هذه المسرحيـات تزخر بالأفكار وتمتلـئ بالخيال والتصوير الرائع، لكنها تفتقر إلى الحبكة المسرحية والصراع الفني، وهما أسـاس المسرح، كأن هؤلاء الشعراء ظنوا أن الشعر والإيقاع الموسيقي يغنيان عن كل شيء.

وهي مسرحيات أقرب إلى القراءة منها إلى التمثيل، والسـبب الرومانسية التي بدأت تتغلغـل في النصف الأول من هذا القرن في الشـعر العربي وانتقلت منه إلى المسرح الذي يزخر بالخيال الرومانـسي وبروز الذاتية والأحلام والانتقال من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان، ويصب فيها الشـاعر انطباعاته وعواطفه وأفكاره ومواقفه، ويتدخل في شـؤون هذه الشخصية أو تلك، ولذلك يصعب تمثيلها وإخراجها (9).

وهو ما يصل بنا إلى مستوى آخر من الفهم في حالة الاقتراب من النصوص وتجلياتها.

وقد يكون من المهم هنا التأكيد على أنه لم يبدأ المسرح شـعريا في العالم فحسـب، لكنه بدأ شعريا أيضا بشكل أو بآخر عند العرب في العصر الحديث، فمسرحيات مارون النقاش وأبي خليل القباني وتلاميذهما كانت شـعرية نثرية مناصفة، والنثر فيها مصنوع فنيا إلى حد ما، ولم يبدأ المسرح الشـعري عند العرب مع شوقي كما يشاع، بل بدأ قبله بزمن بعيد.

ويلاحظ المتابع هنا أن الكثير من المؤرخين والدارسين لم يحفظوا لنا على وجه الدقة المسرحيات الشعرية العربية الأولى، فلم يؤرخوا لها على وجه الدّقة، إضافة إلى ضياع قسم كبير منها، وهو ما يعود إلى أنهم كانوا ينظرون إلى الرّواية والرواية التمثيلية بمنظار غير منظار الشعر والأدب.

ويلاحظ المؤرخ أو الناقد المدقق هنا أن رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل - على سبيل المثال - لم يجرؤ صاحبها أن ينسبها إليه، ولم يضع اسمه عليها في الربع الأول من هذا القرن، بل كتب على الغلاف «بقلم فلاح مصري» ظنا منه أن هذه الروايات أقل مكانة من الأدب عامة ومن الشعر خاصة، ولذلك فإن بعض المعاجم المسرحية، وأهمها «معجم المسرحيات العربية والمعربة» ليوسف أسعد داغر كان متخلخلا في بعض التواريخ وبعض الأوصاف التي أطلقها على هذه المسرحية أو تلك، وتكرار اسم المسرحية في موضعين، لاسيما أن الكثير من المسرحيات كان يحمل اسمين معا، فمسرحية «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» لمارون النقاش مثال على ذلك، تكون مرة في باب الهمزة تحت عنوان «أبو الحسن المغفل» وتكون مرة أخرى في باب الهاء تحت عنوان «هارون الرشيد»، وليس ذلك وحسب، بل هي تأخذ رقمين معا، لأن المعجم مرقم وهو مرتب ألفبائيا.

وعلى كل حال، فإن المتفق عليه أن إبراهيم الأحدب في «التحفة الرشدية» 1868 وخليل اليازجي في «المروءة والوفاء» أو «الفرج بعد الضيق» 1876، و«الخنساء أو كيد النساء» 1877، من أوائل الذين نظموا المسرحيات الشعرية في اللغة العربية، وللشيخ عبدالله البستاني (1854 - 1930) خمس مسرحيات شعرية، منها «مقتل هيروديس وولديه إسكندر وأرسطبولس» 1889 و«بروتوس أيام قيصر» و«حرب الوردتين».

إن من يعود إلى هذا المعجم أو ذاك يلاحظ أن ما يزيد على مائتي مسرحية شعرية خالصة نظمت ما بين عامي (1848 - 1975)، وهذا العدد لا بأس به إذا وضعنا بالحسبان أن جنس المسرحية وافد، غير أن الإشكالية في هذه المعاجم أن كثيرا من القصائد الموضوعية والشعر المسرحي فيها أضيفت خطأ إلى المسرحية الشعرية، كقصيدة «المجدلية» لسعيد عقل وسواها وكثير من قصائد جماعة «أبولو» وما بعدها، فضلا عن القيمة الفنية المتدنية لكثير من الأعمال المسرحية الشعرية التي جاءت في المعجم، إضافة إلى ضياع قسم كبير منها يصعب الحكم عليه، خاصة في مرحلة البدايات والريادة، وهذا ما يجعل البتّ في هذا الأمر إشكالياً.

وهـو ما يدفعنا إلى العود إلى الملامح الأخيرة لهـذه الظاهرة؛ إذ إن أكثر ما يلاحظ في استعادة هذه المفاهيم في التاريخ العربي فهم تبرير غياب الظاهرة، ظاهرة حضور المسرح الشـعري قبل المحاولات الأولى من مسرح خليل النقاش، أي قبل منتصف القرن التاسـع عشر إلى أسـباب كثيرة، وإلى إشـكالية تمضي في اتجاهين، إما أن الثقافة العربية لم تعرف المـسرح قبل مارون النقاش، ويضعون بين يديك الأسـباب التي حالت دون ذلك، وإما أن العرب قد عرفوا أنواعا من الفرجة ويقدمون مشاهد من ذلك.

وقد يكون من المهم الإشارة إلى هذه التفسيرات قبل أن نصل إلى الرموز العامة، وهي تفسـيرات تناثـرت في العديد من الاجتهادات والتعريفات التي تذهب في تفسـير حضور المسرح الشـعري في التاريخ العربي إلى أحد أمرين: إما الرفض أو القبول. ويذهب أصحاب الرأي الأول إلى أن الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل مارون النقاش، ويضعون بين يديك الأسـباب التي حالت دون ذلك، أما الـرأي الآخر فيذهب أصحابه إلى أن العرب قد عرفوا أنواعا من الفرجة ويقدمون مشاهد من ذلك.

وإذا عدنا إلى النص، في المقامات والبابات، فسـنجده متوافرا سـواء أكان للهمذاني أم للحريري أم لابن دانيال أم لسـواهم، وهذا مايهمّنا هنا، وهي نصوص وضعت لغرض ما، فالمقامـة وضعت للتعليم لا للفرجـة، وهذه قضية تختلف بـين المسرحية والمقامة، وإن كانت المسرحية عند أرسـطو للتطهير، ولكنّ التطهير فيها يكون من خلال الفرجة والعرض على الخشـبة، والتطهير اقتراب من التعليم، ولكن البابة وضعت للفرجة، وهذا ما يجعلها أقرب إلى المسرحية من المقامة، وليس معنى ذلك أن البابة مسرحية خالصة، فقد ظلّ فيها مـن فنّ المقامة الكثير، كطغيان السرد والصناعة اللغوية، لذلك كان على المسرح أن ينتظر حتى منتصف القرن التاسع عشر رائدا كمارون النقاش.

بيد أن الصعود من مارون نقاش في منتصف القرن التاسع عشر إلى الهبوط في نهايات القـرن العشرين يدفع بنا إلى أن نشـير إلى حركة المد والجزر التـي عرفتها بلادنا في تطور حركة المسرح بشـكل عام والمسرح الشـعري بشـكل خاص. ولأن حركة التطور في المسرح ترتبط بتقابل الموجات وتداخلها بين حركتي المسرح النثري والمسرح الشعري، ستكون علينا الإشارة إلى حركة المد لحركة المسرح الشعري غير غافلين في المنظور العام عن حركة التطور في حركة المسرح كإحدى موجات التطور الفكري والسـياسي والثقافي التي تمر بها بلادنا في العصر الحديث.

إن التطـور الأدبي والفكري بدا تابعا للتطور السـياسي إلى حد بعيد، ويلاحظ المدقق أو المتابع هنا - على الأقل في الفترة الأولى لكتابة المسرح الشـعري - أن معظمها لم يتجاوز الأوزان الخليلية المعروفة ولم يتجاوز التاريخ بشكل واع ليعكس دلالات الحاضر، بل يمكن أن نتوقف عند أهم القواسم المشتركة بينها.

إننا حين نتمهل عند هذه القواسم المشتركة، ونتوقف عند المسرحية الشعرية التقليدية - على سـبيل المثال - سـنرى أنها تمثل مرحلة البدايات، كما أنها - وفي أغلبها - كتبت على الأوزان الخليلية المعروفة، وهي أيضا - وهو الأكثر أهمية هنا - استدعت التاريخ والتراث، وإن كانت محاولات تلمسها للتراث لم توفق إلى حد بعيد.

ومهما يكن يمكننا أن نصنف في هذه القائمة معظم المسرحيات الشعرية قبل منتصف هذا القرن، ففي لبنان مسرحيات الخوري بطرس وقيصر المعلوف وعبدالله البستاني وأمين ظاهر خير الله ويوحنا حداد ويوحنا البشعلاني وحنا طنوس ورشيد الحاج عطية ثم عيسى إسـكندر المعلوف وأمـين آل ناصر الدين وإلياس عطا الله وغيرهـم كما تنقل لنا معاجم هذه الفترة ودورياتها.

يمكننا بعد هذا العرض للمسرحية الشعرية التقليدية وما في حكمها أن نشير إلى أهم هذه السمات المشتركة بينها سواء بالولوج إليها أو التعرف عليها من خارجها كما يلاحظها الكثير من الباحثين والمهتمين [10] بهذه المرحلة:

- بُروز السِّمَة الأخلاقية والدعوة إلى القيم الدينية والوطنية فيها، سواء في ذلك ما كتبه العلماء من رجال الدين أو ما مثل على نطاق ضيق في المسارح المدرسية أو ما كتبه رجال الأدب ومثل على نطاق عام.

- كان الخطاب «الأخلاقي» الملتزم غالبا بالدين أهم هذه السمات، وكانت الموضوعات في الغالب لا تخرج عن القيم التي اسـتمدتها من التاريخ القديم والمعاصر والتراث الأدبي والديني، إلى غير ذلك.

- الاختـلاف بـين مرجـع وآخر أو بـين مصدر وآخر حـول تاريخ نظـم معظم هذه المسرحيات، لأنها مثلت أولا ثم طبعت، وبعضها لم يطبع، وهذا ما جعل المعاجم والمراجع والدراسات – كما يلاحظ المدقق - تختلف بين سنة وأخرى على وجه الظن والتخمين أكثر من العلم واليقين.

إنها قضية الباحثين والمؤلفين إلى حد بعيد.

وقد يكون من المهم أن نُثبِتَ هنا أن الملاحظ على هذه المسرحيات أنها لم تخرج من حدود تلك الموضوعات، وإذا خرجت فلعبرة وعظة وليس أكثر، فالشعراء استدعوا التراث ولكنهم عجزوا عن استلهامه وتوظيفه، كأن الشعر وعاء وخازن لهذا التراث. كما لم تستطع أن تعبر عن التجارب المعاصرة، حتى إن الشعر ذاته كان عودة بالأحداث إلى أزمنتها الحقيقية الأصلية، ويمكننا أن نلاحظ مع نقاد هذه الفترة أن هذه النصوص بدت وفية للموروث تاريخيا وتراثا ولغة أكثر من وفائها للعمل المسرحي، وهو ما يمكن القول معه - خاصة في هذه الفترة الأولى - أن هذا النص أو ذاك أصبح أقرب إلى قصيدة قصصية تقليدية وزعت فيها الأصوات والأدوار.

إن معظم هذه النصوص بدت أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشعر الغنائي قبلها وخارجة منه وعائدة إليه، أضف إلى هذا أنها بدت أقرب إلى الشعر القصصي والتاريخي وكأن الشعراء نظروا إلى المسرح الشعري في الغرب فظنوا أن كل من يمتلك موهبة شعرية يستطيع بالضرورة أن يكون مسرحيا، فانطلق هؤلاء من القدرة على نظم الشعر إلى المسرح.

وهو ما دفع البعض لانتقاد أحمد شوقي في فترة مبكرة؛ وكأن من المفروض أن يكون الشاعر الغنائي مسرحيا أو أن يكون المسرح غرضا من أغراض الشعر، مع أن الجنسين مختلفان، ومنهم من يذهب إلى أن المسرح أشمل من الشعر.

أضف إلى هذا وذاك الإصرار على استخدام الأساليب القديمة في الشعر ونقلها إلى عالم المسرح، فهم يستعيرون صورهم وأخيلتهم من القدماء (عزيز أباظة) من دون الالتفات إلى أن عالم المسرح يظل هو عالم الفرجة وليس عالم البيان والبلاغة، وهم يصدرون عن الماضي لا الحاضر، يحاولون التكييف والتلاؤم والتلفيق بين فن الشعر الغنائي وفن المسرح، وهذا ما جنى على المسرحية الشعرية.

وإذا كان هذا يقال على أحمد شوقي فهو ينطبق أكثر على عزيز أباظة.

يمضي في هذا أيضا انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات لغة وسمات، لأن صوت الشاعر الغنائي يطغى على أصوات شخصياته داخل النص، وتصبح أصوات الشخصيات متشابهة، ولأن الشاعر لا يدعها تعبر عن نفسها وخصوصيتها، بل راح هو يعبر عنها، فتشابهت هذه الشخصيات، وتشابهت مواقفها حتى غدت الأصوات مشلولة باهتة ليرتفع صوت الشاعر الغنائي هادرا قويا، وكأن الشخصيات تلقي وتنشد الشعر على المسرح بدلا

من الشــاعر، فابتعدت عن الحياة، وحياتها بشــكل خاص، وأصبحت أقرب إلى الرواة منها إلى الشــخصيات المسرحية الحية، وفي هذا شيء من طبيعة الشــعر الغنائي، وشيء آخر من ذاتية الشاعر في الحركة الرومانسية.

وهو ما يضخم ضمير الراوي أكثر من تأكيد دور شخصياته.

وحين نعود إلى هذا الزمان الذي انتشرت فيه هذه المسرحية الشــعرية لنعرف أنه النصــف الأول من هذا القرن، ففــي هذه المسرحيات شيء غير قليل من الرومانســية الغربية وشيء آخر من غنائية الشــعر العربي، وإن لم تكن رومانسية وغنائية خالصة في آن واحد.

ويكون من الطبيعي هنا ملاحظة اهتمام الشــاعر باللغة الشــعرية أكثر من اهتمامه بالحوار والحبكة والصراع المسرحي، فكأن انتقاء الجملة والمفردة وتناغم الشعرية وحسن تجاور الجمل وتلاؤم أجزائها يحل محل بنية المسرحية الشعرية.

وبنــاء على ذلك، فقد انتابت بنية هذه المسرحيات عيوب كثيرة، أهمها هيمنة الشــعر الغنائي والقصائد الغنائية، وهذا - كما يلاحظ المراقب المدقق - عمل على تقييــد الحوار وإبطال مفعول الصراع الداخــلي وتنامي العمل عضويا، وكان الوزن التقليدي عاملا آخر من عوامل الإعاقة، فارتفعت اللغة الشعرية على حساب بنية العمــل المسرحي، فأصاب بناء الشــخصيات كثير من الخلــل والقصور في معالجة البنية الدرامية.

وهو ما يعود بنا إلى إعادة النظر في المسرح الشــعري كفعل درامي على أرض الواقع، وهو ما نتمهل عنده أكثر لأهميته في العصر الحديث.

في كتاباتنــا النَّقْدية المعاصرة جَدل كبير حــول وجود الدراما المسرحية كما عرفها الغــرب في تاريخنا في المنطقة، وبين أيدينا العديد من الدراســات والاجتهادات التي تقع بين أحد أمرين: إما أن الدراما بشــكلها المعــروف عرفناها في تراثنا العربي، وإما أنها غير قائمة ومن ثم فإن ما نتعرف عليه في العصر الحديث يبرر ويفسر الكثير من أوجــه النقــص والتعبير.وهو ما يعود بنا إلى التمهل أكثر عنــد إعادة تعريف مفهوم «المسرح الشــعري» كــما عرفته هذه الفترة، وهو ما يتمهل بنــا عند المفاهيم الأولى لنشأة هذه الدراما.

أما عن الجانب الأول، فقد انقسم مفكرونا ومجتهدونا على أن المسرح عندنا لم يجد الأرضية الملائمة لنموه، وهو ما يؤكده د.أحمد شمس الدين من أنه «تكامل فن الشعر الغنائي في أوائل العصر الجاهلي وظهرت القصص في أخرياته من حاجة المجتمع إليها ولم تنبعث السيرة الفنية أو الملحمة في ذلك العصر، لأن الحاجة إليهما لم تكن قد وجدت» (11) ويردد الكثير من كتابنا هذا الرأي. فهم ينظرون إلى المسرح بتقنياته الغربية، ويؤكدون شروط وجود المسرح بعناصره الأربعة: المسرحية (النص) - الخشبة - الممثل - المتفرج، وهو بهذه غير معروف في المجتمع العربي قبل مسرحية «البخيل» لمارون النقاش قرب منتصف القرن التاسع عشر. ويبين هؤلاء الأسباب التي حالت دون وجوده، وهي كثيرة، وأهمها:

1 - حياة الترحال التي كانت تعيشها شعوب المنطقة، في حين يتطلب المسرح متفرجا مستقرا، ولم يعرف العرب الاستقرار في مدن بالجاهلية، وشخصية العربي ذائبة في القبلية، والمسرح يشترط الاستقرار أولا والشخصية المتميزة ثانيا، وهذا السبب اجتماعي.

2 - تحريم الإسلام تصوير الوجوه البشرية على حد زعم أصحاب هذه النظرية، وهي نظرية فيها أخذ ورد، ولكنها من وجهة نظرنا قابلة للنقاش، خاصة أن المجتمع العربي يدين معظمه بالإسلام، ومع ذلك فإن المسرح والسينما والتلفاز وسائل تعتمد على التصوير، ولا نجد أصواتا في المجتمع العربي تعارض هذه الوسائل وتحرمها لاعتمادها على التصوير، والإقبال عليها شعبيا في كل بقاع الوطن العربي دليل على ذلك.

3 - عدم مشاركة المرأة في التمثيل، والمسرح يتطلب ذلك، وقد كانت الأعراف والتقاليد تقف عائقا إزاء هذا الشرط، ولكن هذا الشرط هو الآخر قابل للنقاش، فالمسرح الغربي لم يكن يعرف مشاركة المرأة في جميع عصوره، وقام الرجل بالأدوار النسائية إلى وقت متأخر في القرن الخامس عشر، ومع ذلك استمر المسرح، وعندنا أمثلة على رجال قاموا بأدوار نسائية على المسرح ونجحوا فيها.

4 - عدم ملاءمة المجتمع العربي للصراعات الأربعة على حد ما جاء في أبحاث محمد عزيزة، فهو يذهب إلى أن الصراع أساس المسرح، والصراع يحتاج إلى مجتمعات معقدة، والمجتمع العربي ليس منها، وفق رأيه، وهذه الصراعات في المسرح الإغريقي هي:

- الصراع العمودي: وينجم عن تمرّد الفرد ضد النظام العلوي (إرادة الآلهة)، ويضرب مثالا على ذلك بـ «برومثيوس»، وهو يتلاقى في هذا الصراع مع الذين يذهبون

إلى أن وثنيـة العرب في العصر الجاهلي كانت سـاذجة لم ينجـم عنها مسرح كما عند اليونان، أو الذين يذهبون إلى أن الإسـلام دين التوحيد فرفض قبول أو ترجمة المسرح لتعدّد الآلهة فيه.

- الصراع الأفقي: وينجم عن تمرد الإنسـان ضد قوانين المجتمع، ويضرب مثالا على ذلك بـ «أنتيغونا».

- الصراع الديناميكي: وينجم عن رفض الإنسـان لاستسـلامه للمصير المقرر سـلفا (الفرس - أسخيلوس).

- الصراع الداخلي: وينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتين متصارعتين، بحيث يصبح الإنسان الواحد هو البطل والبطل المضاد، وهو الضحية والجلاد معا، ويضرب مثالا على ذلك بـ «أوديب – سوفوكليس».

ويلخّـص أدونيس آراء أصحاب هـذه الاتجاه، فينكر وجود المسرح في المجتمع العربي القديـم والمعاصر معا، ويقدم عـدة اختلافات وهوىً تفصل بين هـذا المجتمع والمسرح الحقيقـي، وأهمها لديه أنّ عالم المسرح هو عالم الإشـكال، وقد نشـأ العربي ضمن ثقافة دينيـة البنية لا إشـكال فيها، وإن ثقافة الإنسـان العربي هي ثقافة الإيمان لا التسـاؤل، والمسرح قلق كيان وقلق مصير. وهذا يعني أن الإنسـان - مسرحيا - مركز الكون، غير أن الله، لا الإنسـان، هو مركز الكون بحسب الثقافة التي نشأ فيها العربي - تاريخيا، والمسرح مدني، والعربي - من وجهة نظره - لم يؤسّـس مدينة، أما المدينة التي أنشـأها فقد كانت تنويعـا عـلى الخيمة وثأرا منها في الوقت ذاته: أي أنهـا كانت قصرا وجارية وحديقة، ولم تكن وليدة وعي تنظيمي حضاري، بل يمكن القول - على حدّ عبارته – إن المدينة العربية المدنية لم تنشـأ حتى الآن، وهو يضيف إلى ذلك أن اللغة العربية هي لغة بيان وفصاحة، أو لغة وحي وإنشـاء وتمجيد، واللغة المسرحية هي لغة التوتر والتناقض والقلق والصراع: إنها لغة الحركة [12].

وكما يلاحظ خليل الموسى، فإن أسهل رد على اتهام هؤلاء للغة العربية بأنها لغة بيان وفصاحـة لا تصلح للمسرحية والمسرح لفقدانها التوتر والتناقض والقلق والصراع - خاصة أن هذا الرأي يطالعنا به بعض المشتغلين بالمسرح عندنا - هو أن هؤلاء المتهمين يحاولون إخفـاء عجزهم باتهام اللغة - فصيحة أواسـواها - واللغة كائـن معجمي في اللغات، يأتي المبدع – شاعرا أو روائيا أو مسرحيا - فيتعامل معها، فإذا كان خلاقا نطقت اللغة بدلالات

ليســت في مفرداتها، لأن اللغة ســياق وعلاقات لا مفــردات، وإن كان دخيلا على الآداب والمــسرح عجز عن التعامل مع اللغة ســياقا، ولنا أدلة على ذلك في نهضة الأجناس النثرية مطلع عصر النهضة (مقالة - خطابة - ترجمة).

لقد غدت اللغة مرنة طيّعة على أيدي أديب إسحق وجبران خليل جبران وغيرهما، ولنا في تجربة الشعر الحديث والمعاصر، خاصة عند السياب وخليل حاوي وأمل دنقل وأدونيس ومحمود درويش وغيرهم، أمثلة على ذلك أيضا، فقد استطاعوا في بعض أعمالهم أن يرتفعوا إلى الخُلق الفني. ولنا في بعض أعمال المسرحيين الكبار من أمثال توفيق الحكيم أدلة أخرى على قدرة اللغة العربية التي تلاءمت مع المقالة والخاطرة والرواية والشــعر على أن تتلاءم مع المسرح والمسرحية إذا كان المؤلف خلاقا، وإذا كان بعض علماء اللغة ضد التجديد فإن في اللغات الأخرى أمثالا لهم، ولم يعب في يوم من الأيام مسرحي فرنسي أو إنجليزي أو ياباني لغته ويتهمها بالعجز إلا حاول أن يجد حلا لذلك، فالرمزية الشعرية الفرنسية اتهمت اللغة حينذاك بأنها عاجزة عن نقل التجربة التي يعيشــها هؤلاء الشعراء، لكنهم وجدوا الحل في السياق، فلماذا لايقدم المتهمون عندنا حلولا؟ هل يريدون منا مثلا أن نكتب بلغات أخرى؟ ثم من قال لهم إن اللغة العربية تفتقد التوتر والتناقض والقلق والصراع؟

5 - ســوء ترجمة كتاب «فن الشعر» لأرسطو في العصر العباسي، وهو الكتاب النقدي المهم الذي ظلّ ولايزال مرتكزا لفني المأســاة والملحمة، وكان بعض المترجمين من السريان يجهلون اللغة العربية، أو ليسوا ضليعين في اللغة اليونانية، فلما توقف متى بن يونس عند مصطلح «التراجيديا» لم يجد ما يقابله في اللغة العربية، فنظر إلى السياق، فوجده يقوم على الحديث عن النبلاء، فانصرف إلى ترجمته بـ «المديح»، ولما توقّف عند مصطلح الكوميديا ترجمه بـ «الهجاء»، خاصة أن أرسطو يعرّف التراجيديا بأنها فنّ جميل يمتاز بالنبل وتمجيد البطولة، في حين تســتهدف الكوميديا نقد المثالب والعيوب، فخلط المترجمون بين المسرح الشــعري والشعر الغنائي، ثم أوغل ابن رشــد في تلخيص كتاب أرسطو في الخطأ ذاته حين راح يطبق المأساة على شعر المديح العربي في فصول هذا الكتاب، ثم سار على نهجه حازم القرطاجي وسواه، لذلك فإن هذا الخطأ الفاحش صرفهم عن ترجمة المسرح الإغريقي ظنا منهم أن ماعندهم من شعر يوازي ما عند الآخرين أو يماثله أو يتفوق عليه، فانصرفوا عن ترجمة الأعمال المسرحية الخالدة التي درســها أرسطو في كتابه، من أمثال «أوديب ملكا» و«الإلياذة» و«الأوديسة»، وكان على العرب أن ينتظروا إلى بداية النهضة لمعرفة هذا الفن الجميل، وهو ما يتردد في هذه الفترة.

وهذا ما يصل بنا إلى الرأي الآخر المناقض في تصور الطرح الدرامي.

فـإذا كان أصحاب الـرأي الأول لا يـرون في التراث العربي أي مؤثـرات درامية يمكن توظيفها وهو ما ينتج عنه الكثير من السـلبيات في إعادة كتابة النص بمفهوم معاصر، فإن لدينا الرأي الآخر - المناقض كذلك - والذي يذهب إلى وجود تجليات هذا المسرح في تراثنا.

إنه النقيض الذي يحاول الكثير التدليل عليه.

يرى أصحاب الرأي الثاني عديدا من التجليات المسرحية بأشكالها الاحتفالية في التراث العـربي فهم ينظرون إلى المسرح من خلال هذه الأشـكال، ولا يشـترطون وجود العناصر الأربعة (المسرحية - الخشـبة - الممثل - المتفرج) معا، فهم - مثلا – لا يشـترطون وجود النص أو الخشبة، ويقتصرون على الممثل والمتفرج، أو على أحد هذه العناصر دون الأخرى، ومع أن دراسـتنا تقـوم على المسرحية لا على المسرح، فإن ذلك لا يمنع من أن نسـتعرض أهم ما يراه أصحاب هذا الرأي من الأشكال الاحتفالية التي تمثل مرحلة «ماقبل المسرحية والمسرح»، وهي كثيرة، لكن أهمها:

1 - أسـواق العـرب في الجاهلية، وأهمها ما كان يحدث في سـوق عكاظ من حضور بعض القبائل للفرجة والاسـتماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم وتشجيعهم ضدّ شعراء القبائـل الأخرى، وكان النابغة الذبياني - كما تروي كتب الأدب - يُدير ذلك العرض وينهيه بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك.

2 - خروج الخليفة بدءا من عصر الرشـيد للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر للخلافة - يتقدم الموكب فرقة من المشاة تحمل الرايات، وفرقة الموسيقى والفرسان، ثم يظهر بعد ذلـك أرباب الدولة، ويهلّ الخليفة، وهو يرتدي طيلسـانا أسـود ممتطيا جوادا من خيرة الجياد العربية، ويتبعه رجال الدولة والحراس، وهذا الموكب هو عرض مسرحي يتوافر فيه العرض (الممثل) والمتفرج، ولكنه يظل بلا نص، وخشبته هي الشارع أو الساحة أو غيرهما.

3 - عاشـوراء ونصـوص التعزية: هي عـروض تراجيدية تعيد عـلى المتفرجين الذين يشـتركون في الاحتفال، وهم من الطائفة الشيعية، تمثيل ما جرى عام 680م في كربلاء بين جنود الحسـين بن علي (ر) وجنود يزيد بن معاوية، حين استشـهد الحسـين وقُطع رأسه ومثّل بجثته، وهذا العرض من أهم العروض الاحتفالية القريبة من المسرح. يبدأ الاحتفال في العـاشر من المحرم وينتهي في نهاية الشـهر، ويرتدي فيه الممثلـون والمتفرجون ثياب الحداد، وتكون المشـاهد تراجيدية فعلية، لذلك من الصعب إيجاد ممثل يؤدي دور شمر

بن ذي الجوشن قاتل الحسين، ليس لأنه يضرب بالحجارة وترمى عليه القاذورات في أثناء العرض، ولكن لأنه يبقى ملعونا إلى فترة عند أهل القرية، وتتحول في هذا العرض شخصيتا الحسين ويزيد إلى شخصيتين تراجيديتين، تمثل الأولى الشخصية الخيرة، وتقابلها الشخصية الثانية، ويذهب أحد الدارسين إلى أن عروض التعزية هي العروض الدرامية الوحيدة للشخصية التراجيدية في الأدب العربي الوسيط، لكن أدونيس يرى أنها احتفال خطبة أو شكل من أشكال الصلاة، لكنها ليست مسرحا.

4 - المقامات: يرى الدكتور إبراهيم حمادة أن أصول مسرح الظل تعود إلى فن المقامة، ويربط لنا أكثر من متابع العلاقة بين المقامة وفن المسرحية مؤكدين على أن المقامة لون مسرحي وأنها في أصلها أدب تمثيلي، ويذهب البعض هنا إلى أن أهمّ ما في المقامة أن أبا الفتح الإسكندري بطل مقامات الهمذاني هو ممثل حقيقي في المقامات، فهو يقوم في كل مقامة بدور مختلف عن الآخر، وهو إما أن يكون متسولا أو أعمى أو مهرجا أو شيخا أو شابا أو غير ذلك، ويمكننا اعتباره ممثلا كوميديا، وقد استطاع الطيب الصديقي أن يقدم هذه الشخصية في مسرحيته «بديع الزمان الهمذاني»، فنالت إعجاب الجميع، وقد قدمها معتمدا على العناصر التقنية المعاصرة في المسرح الأوروبي.

وعلينا ألاّ ننسى هنا أن أستاذه جان فيلار في المسرح القومي الشعبي بباريس نصحه: «عند عودتك إلى بلادك يجب أن تنسى كل ما رأيته هنا، ولا تعد سوى التقنية». وتوقف الدكتور علي عقلة عرسان عند شخصيات المقامات، وخاصة عند شخصية أبي زيد السروجي المتقلب في أدواره، فهو واعظ يلبس لبوس الدين، لكنه يتصرف في الوقت نفسه تصرفا شائنا، وهو ينهى عن الفحشاء والمنكر ليغرق في دنان الخمر، وهو يتقلب في قوالب الانتساب، وكان يتزيا أحيانا بزيّ امرأة في المقامة البغدادية، وهو محتال كبير متنوّع الاهتمامات والتجربة والثقافة.

5 - مسرح خيال الظل: ويسمى أيضا طيف الخيال (أراكوز)، وهذا المسرح أقرب ما ينتمي إلى المقامة، فالتشابه بينهما في اللغة والفكاهة وأحوال الشخصيات وارد، ولغة مسرح خيال الظل لا تختلف كثيرا عن لغة المقامة، ويبدو تأثير لغة المقامة واضحا في بنية البابة من حيث التعلق بالصنعة، ولكن لغة البابة تميل إلى السوقية في ألفاظها ومعانيها، وخاصة إذا وضعنا في الحسبان أن البابة تقدم للمتفرجين من العامة في حين تقدم المقامة للمتعلمين للقراءة، وهذا يعني أن البابة أقرب إلى روح الشعب من جهة

وأقرب إلى الكوميديا من جهة أخرى، وإن كان عنصر الفكاهة واردا في الفنين معا، ولكنه في المقامة أرقى لغة وأخلاقا، وتقابل شخصية أراكوز شخصية أبي الفتح الإسكندري في مقامات الهمذاني وشخصية أبي زيد السروجي في مقامات الحريري.

وأهـم من برز في تأليف البابـات محمد بن دانيـال (1248 - 1311م)، وهو طبيب مـصري قدم ثـلاث بابات لخيال الظل بالشـعر والنثر المصنوع المقفـى، وقد كتبت هذه البابـات بهدف عرضها في خيال الظل، وهي «طيف الخيـال - غريب وعجيب – المتيّم»، وهي أقرب أشـكال «ما قبـل المسرحية والمـسرح» إلى المسرحية والمسرح، فشـخصياتها كوميدية، وهدفها تقديم التسـلية والضحك، وينتابها غير قليل من ألفاظ البذاءة، وتتوافر الشروط الأربعة فيها بنوع ما: النص - الخشبة - الممثل - المتفرج، وقد ذهب لنداو إلى أن خيال الظلّ مهّد الطريق أمام المسرح والسينما.

وإذا عدنا إلى النص، في المقامات والبابات فسـنجده متوافرا سـواء أكان للهمذاني أم للحريري أم لابن دانيال أم لسـواهم، وهذا مايهمنا في هذه الدراسة، وهي نصوص وضعـت لغرض مـا، فالمقامة وضعت للتعليـم لا للفرجة، وهذه قضيـة تختلف بين المسرحية والمقامة، وإن كانت المسرحية عند أرسطو للتطهير، ولكن التطهير فيها يكون مـن خلال الفرجة والعرض على الخشـبة، والتطهير اقتراب من التعليـم، ولكن البابة وضعت للفرجة، وهذا ما يجعلها أقرب إلى المسرحية من المقامة، وليس معنى ذلك أن البابة مسرحيـة خالصة، فقد ظلّ فيها من فنّ المقامة الكثير، كطغيان السرد والصناعة اللغويـة، ولذلـك كان على المـسرح أن ينتظر حتى منتصف القـرن الماضي ليظهر عبر إرهاصاته الأولى.

ويصـل الإبداع الدرامي في التاريخ القديم إلى درجة إعادة تفسـير الرموز القديمة عبر العديـد من المصادر، وقد يكون من المهم هنا الإشـارة إلى أن عددا كبيرا من كتابنا ونقادنا يميلـون إلى الرأي الأخـير، فيؤكدون على وجود المؤثرات الدراميـة الأولى في تاريخ المنطقة وحضارتهـا حتى إن باحثا مثل جواد عبدالسـتار يؤكد أن «الـذي يبحث في حضارة وادي الرافدين ووادي النيل لا بد أن يجد أن المعابد القديمة قد شهدت إشكالا عديدة من الأداء التمثيلي الذي تدخل فيه الموسـيقى والغناء والرقص والتمثيل، وهذه العناصر تكونت منها مسرحيات أسخيلوس ويوريبدس وغيرهما من رواد المسرح الأوائل وهناك من الدراسين من يرى أن العصر الجاهلي قد شهد شكلا من أشكال العروض التمثيلية»، وهو ما يؤكده عدد

كبير من المهتمين بالعلاقة بين المسرح الشعري العربي المعاصر وأصوله في المنطقة، حتى أن صاحب كتاب لمحات من الشــعر القصصي في الأدب العربي يؤكد ما ذهب إليه عبدالســتار جواد من أن «الامتداد القصصي للشــعر العربي واضح من حيث لا التناسق والأداء والحوار في كثير من النماذج الشــعرية التي وصلت إلينا، وقد ظلت هذه الأشــكال تأخذ مجالها في كل غرض بما يوافق الأفكار التي رسمها الشاعر أو الأجواء التي أراد أن يحيط بها غرضه، أو الدلالات التي كانت تترامى في ظل المعاني والألفاظ والصور»، أضف إلى ذلك أن «شــعريتنا ليســت الخطاب الشــعري المجرد بل الخطاب المتصير تاريخيا، إذ الأدب ظاهرة تاريخية وليس ظاهرة مجردة أو متعالية على التاريخ»، في حين يجب علينا فهم المسرح الشــعري بطريقــة تنــزع إلى محاولة تتبع الفروق التي يمكن أن توجد بــين أنماط العرض المسرحي وصــولا إلى الخصائص الدلالية للمسرح الشــعري المعاصر والتي يمكــن التأكيد عليها فيما يقدم من المسرح الشعري في العصر الحديث [13].

عــلى أي حال، فإن الرأي الأخير أكثر ترجيحا خاصة حــين يتعلق الأمر بقضية المسرح الشعري ورموزها التي يمكن أن تثريها صور التراث ورموزه في الحضارات والعقائد القديمة في المنطقة.

وعلى هذا النحو، يمكن أن نعثر قرب منتصف القرن التاســع عشر على بدايات المسرح الشعري، فالمنطقة العربية عَرَفَتْ العديد من رموز الدراما في هذه الحقبة؛ وهــو مــا يصل بنا إلى الريــادات والمحاولات الأولى هنا قبل أن نســعى إلى الرصد الفني لها.

وهو ما يصل بنا إلى البدايات الأولى في المسرح العربي في العصر الحديث.

ثانيا: البدايات الدرامية

على الرغم من غياب الرصد الدقيق لبدايات المسرح الشعري فَلَمْ تحفظ لنا النصوص المسرحيــات الشــعرية العربية الأولى، مع ضَياع قِسْــم كبير منها لغيــاب المفهوم العلمي للمصطلــح أو حتى تخبط بعــض الباحثين في هذا، فإنه يُمْكنُ التوصــل إلى اجتهاد علمي صحيــح في تحديد هذا المفهوم أو المفاهيم الأخرى المرتبطة به، وقَبْل تحديد المفاهيم قد يكــون من المهم رَصْد البدايات الأولى لحركة الدراما الشــعرية لدينــا في المنطقة العربية، وعلى ســبيل المثال نشــير إلى طبيعة هذه البدايات في كل من مصر والكويت، حيث تشير

المتابعة الدقيقة هنا إلى الرابط الوثيق بين المؤثرات الدرامية والتمثيلية الأولى والمسرح خاصة والمسرح الشعري على وجه أخص؛ ففي مصر عرف في البداية فيها هذا الازدواج أو الارتباط الدال عبر نوعين يمكن الإشارة إليهما على هذا النحو:

(1) التشخيص المرتجل:

القائم على النص الشفهي المكتوب الذي يردده بعض الممثلين المحترفين، من فوق مسارح متنقلة أو ثابتة.

وقد عرف هذا النوع في مصر خلال القرن الثامن عشر، وكانت هذه الفرق المتجولة تقيم عروضها التمثيلية في مدن مصر وقراها وذلك لتحيي مناسبات عامة أو خاصة. وكانت تقيم مسارحها التي تشبه السيرك في أماكن ثابتة وغير ثابتة، وكانت تعتمد على الممثلين المحترفين.

(2) مسرح خيال الظل:

ويأتي هذا في الحكي في صورة أحداث وأفعال. والواقع أن هذا الفن الأخير أثر في المسرح العربي الحديث بشكل واضح، ولكن لسوء الحظ لم يعرف بالضبط تاريخ دخول فن خيال الظل إلى مصر، وإن كان من المتفق عليه أنه كان مَعْروفا أثْناء حكم الفاطميين لمصر، حيث صار هذا الفن التمثيلي البسيط فنا شعبيا عامًا يُعْرَضُ في المناسبات الدينية والاجتماعية. وإن كان الرأي المؤكد أنه عرف أو نشأ أولا في قصور الحكام والطبقة الأرستقراطية من أجل الترفيه عن الأغنياء وتسليتهم.

كانت الشخصيات في البداية تصنع من الورق المقوى أو الجلد، وظل هذا الفن مَعْروفا في مصر حتى القرن الرابع عشر الهجري (أواخر القرن الثامن عشر الميلادي) فكان يعرض في الأعراس والتسلية في المقاهي. ولم تضعف شعبية خيال الظل إلا عندما اخترع الأوروبيون الرسوم المتحركة. وما لبث أن عرف الإرهاصات الأولى مع بدايات الحملة الفرنسية 1798 لتقيم فرقة «الكوميدي فرانسيز» الكوميدية. وفي عام 1869م شيَّدَ الخديو إسماعيل المسرح الكوميدي الفرنسي ودار الأوبرا وأعدهما لاستقبال الوفود المشتركة في الاحتفالات الأسطورية التي أقامها لضيوفه بمناسبة افتتاح قناة السويس، كما شيد الخديو في تلك الفترة مسرحا آخر في الطرف الجنوبي من حديقة الأزبكية المطل على ميدان العتبة عام 1870.

كما يُمْكن ملاحظة أن هُناك علاقة عُضْوية بَيْن التشخيص المرتجل وخيال الظل هنا، وهي العلاقة التي يمكن أن ترصد لبدايات المسرح بشــكل عام، كذلك يمكن أن نَعُدّها بداية من بدايات تبلور النص الدرامي في إرهاصات المسرح الشعري بشكل خاص، وهو ما يمكن أن نضيف إليه أن هذا هو الوقت الذي شــهد أول ميلاد للمسرح الشــعري في الموســم المسرحي لفرقة أبو خليل القباني بالقاهرة في منتصف القرن التاسع عشر، كما عرفت نهايات هذا القرن أول أوبرا أقيمت لاســتقبال أمراء أوروبا الذين يشــاركون في افتتاح قناة الســويس، وأول أوبرا عرضت كانت أوبرا «عايدة» للفرنسي مارييت باشــا مســتوحيا هذه الأوبرا من التاريخ الفرعوني القديــم. وعرضت أوبرا «عايدة» وحازت إعجــاب الطبقــة المثقفة في ذلك الوقــت، ليظهر بعدها مسرح يعقــوب صنوع الذي كان ملما بأكثر من لغة أجنبية كالإيطالية والفرنســية وقد أرسل إلى إيطاليا لكي يدرس المسرح ويعود مساهما في حركة المسرح المصري [14].

أمــا في الكويت فلــم تعرف إرهاصات المــسرح إلا في بدايات القــرن العشرين عبر إقامة ما يمكن أن نطلق عليه شكلا من أشكال التمثيليات المسرحية القصيرة، ذات طابع تعليمي وعلى ســاحات المدارس، وبحضور رسمي في المناســبات العامة، كالمولد النبوي، والهجرة النبوية، ورمضان المبارك، وغيرها من المناســبات الدينية والقومية، غير أن هذه المحاولات الأولى خلفت حالة من الاهتمام أو المهتمين بشكل المسرح ومنهم حمد عيسى الرجيــب، والتاريخ يحدثنا هنا أن هــذا الفنان ذهب بالفعل إلى مصر وعاد إلى الكويت مع غيره.

وهو ما يمكن أن يقال عن كاتب وفنان آخر هو محمد النشــمي ورفاقه الذين اقتربوا مــن الفنان المــصري زكي طليمات حين ذهب إلى الكويت في فترة مبكــرة، وكانت النتيجة الأخيرة اشــتراك الفنــان الكويتي مع الفنان المصري ليتم معه إنشــاء مسرح عربي بالفعل يقوم بدوره.

وقد يكون من المهم أن تُشدد هنا على حضور المسرح بشكل فاعل في قطر كالكويت، وهــو ما لم يتوافر لبعض الأقطــار العربية حولها، وهذا الحضــور كان يتمثل في «المسرح المدرسي» بشكل خاص؛ هذا المسرح الذي مثل مبكرا نواة المسارح الخليجية. ففي الكويت والبحريــن كان هــذا التطور بمنزلة بوابــة العبور نحو المسرح، حيث انتقل من ســاحات

المدارس إلى دور العرض وما تلا ذلك من قيام الفرق المسرحية والمسارح الخاصة والمسارح العامة التي تشرف عليها الدولة، وهو ما تبلور أكثر بعد ذلك بشكل رسمي فاعل في العديد من المحاولات الدرامية الناجحة.

وهــذه هي الفترة التي عرف فيهــا بين بيروت والقاهرة تطور هــذا الفن، من خلال أســماء معروفة مثل مــارون النقاش الــذي راح يؤرخ لبداية المسرح العــربي المكتوب في فــترة مبكرة - عام1847 - وهو العــام الذي كتب فيه مارون النقاش - بالفعل - أول عَمَل مسرحي له تَحْت عنوان «البخيل»، وقام بعرضه في بيته ببيروت أول الأمر، وسرعان ما أتبع هذا العمل بعمل ثان تحت عنوان «أبو الحسن المغفل أو عصر هارون الرشيد» وقام أيضا بعرضه في بيته بيروت قبل أن يخرج من البيت إلى الميدان، أما عمله الثالث فقد كان تحت عنوان «الحسود السليط» وقد عرضه في مسرح بسيط بناه بجوار بيته عام 1853. ويخبرنا التاريخ هنا أنه بعد ســنوات في هذا القرن وصل «جوق» هذا الكاتب أو ذاك إلى القاهرة لتتوالى «الأجواق» التمثيلية (المسرحية) في المنطقة بشكل عملي وفعال.

وهــذه هي الفترة التي أســهم فيها أحمــد خليل القباني بثلاثين نصا مسرحيا شــعريا مستوحاة من التاريخ عدا نصا واحدا.

ومهــما يكن من مؤثرات هذه الفــترة ومتغيراتها فإن التاريخ يقــول إنها الفترة التي عرفت - بالفعل - الملامح الأولى لمفهوم «المسرح الشعري» كما أشرنا إليه. وهو ما يصل بنا إلى المؤثرات الأخيرة في هذا الحراك الفني.

الواقع أننا لا نســتطيع الخروج من هذا الحراك في تحولاته الأولى من دون أن نشــير إلى عدة مشــاهد تعيد رســم «أمامية» المسرح الشــعري في المنظور العام، يمكن أن ترتب على هذا النحو:

- يلاحــظ أن الخلط في بدايات العصر الحديث كان دائما في التأثر بالدراما، ففي حين كانت العروض المسرحية الرسمية تعرض بتأثر حاد بالدراما التي قدمتها الحملة الفرنسية في مصر 1789 كانت تشــهد المنطقة مؤثرات داخلية وخارجية لتأكيد الدراما التي عرفت آثارها الأولى مع «الكوميدي فرانسيز»، غير أن التأثير الإيجابي ظل مَرْهونا بالتأثير الداخلي حــين عرضــت مسرحيات تنتمي إلى النــص الغربي في الظاهر، في حين أنهــا لا تعدم اللغة الشــعرية، وحين تعرض فرقة المسرح بشــكله الحالي مع قدوم الحملة الفرنسية إلى مصر عــام 1789م بقيادة نابليون بونابــرت. فتكونت فرقة «الكوميدي فرانســيز» الكوميدية.

وفي عام 1869م شـيد الخديو إسـماعيل المسرح الكوميدي الفرنسي ودار الأوبرا وأعدهما لاسـتقبال الوفود المشـتركة في الاحتفالات الأسـطورية التي أقامها لضيوفه بمناسبة افتتاح قناة السويس.

- بـدأ التعبير الدرامـي منطلقا من القيم الدينية في المقام الأول، رأينا هذا في الغنائية التي قدمها مارون النقاش في مصر أو بعض الغنائيات التي قدمتها النصوص الكويتية.

- يُلاحـظ العديد من المراقبين أن هذه المسرحيات الشـعرية اسـتمدت موضوعاتها مـن التاريخ القديم والمعاصر والـتراث الأدبي والديني وغير ذلك، ولكن الملاحظ على هذه المسرحيـات أنها لم تخـرج من حدود تلك الموضوعات وإذا خرجـت فلعبرة وَعظَة وليس أكثر، فالشعراء اسـتدعوا التراث ولكنهم عجزوا عن استلهامه وتوظيفه، وكان الشعر وعاء وخازنا لهذا التراث من جهة، ولم تسـتطع هذه المسرحيات أن تعبر عن التجارب المعاصرة من جهة، حتى إن الشـعر ذاته كان عودة بالأحداث إلى أزمنتها الحقيقية الأصلية، ويمكننا أن نقول: كانت هذه المسرحيات وفية للموروث تاريخيا وتراثا ولغة أكثر من وفائها للعمل المسرحي، حتى غدت المسرحية أقرب إلى قصيدة قصصية وزعت فيها الأدوار.

- معظم هذه المسرحيات كانت أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشعر الغنائي قبلها ومنبثقة منه وراجعة إليه، كما أنها بَنَت الشعر القصصي والتاريخي، كأن الشـعراء نَظَروا إلى المسرح الشـعري في الغرب فظنـوا أن كل من يمتلك مَوهبة شـعرية يستطيع بالضرورة أن يكون مسرحيا، فانطلق هؤلاء من القدرة على نظم الشعر إلى المسرح، ويذكر أن كامل الكيلاني كتب مقالا في مجلة «السفور»، انتقد فيه أمير الشـعراء أحمد شوقي، وقال فيه: إنه لم ينظم المسرحية الشعرية، فكان هذا المقال وغيره حافزا لشـوقي على نظم المسرحيات من جديد، وكأنما يجب بالضرورة أن يكون الشـاعر الغنائي مسرحيًا أو أن المسرح غرض من أغراض الشـعر، مع أنّ الجنسـين مختلفان، ومنهم من يذهب إلى أن المسرح أشمل من الشعر.

- الإصرار على اسـتعمال الأسـاليب القديمة في الشـعر ونقلها إلى عـالم المسرح، فهم يسـتعيرون صورهم وأخيلتهم مـن القدماء (عزيز أباظة) مـن دون الالتفات إلى أن عالم المـسرح هـو عالم الفرجة لاعـالم البيان والبلاغـة، وهم يصدرون عن المـاضي لا الحاضر، ومحاولة التكيف والتلاؤم والتلفيق بين فن الشعر الغنائي وفن المسرح، وهذا ما جنى على المسرحية الشعرية.

- انعدام التمايز والاختلاف بين الشـخصيات لغة وسـماتٍ، لأن صوت الشاعر الغنائي يطغى على أصوات شـخصياته داخل النص، وتصبح أصوات الشـخصيات متشـابهة، لأن الشـاعر لا يدعها تعبر عن نفسـها وخصوصيتها، وإنما راح هو يعبر عنها، فتشابهت هذه الشـخصيات، وتشابهت مواقفها حتى غَدَت الأصوات مشلولة باهتة لِيَرْتَفِعَ صَوْتُ الشاعر الغنائي هادرا قويا، وكأنّ الشـخصيات تُلْقي وتَنْشُد الشـعر على المسرح بدلا من الشاعر، فابتعدت عن الحياة، وحياتها بشكل خاص، وأصبحت أقرب إلى الرواة منها إلى الشخصيات المسرحية الحية، وفي هذا شيء من طبيعة الشـعر الغنائي، وشيء آخر من ذاتية الشاعر في الحركة الرومانسية.

- الزمن الذي انتشرت فيه هذه المسرحية الشـعرية هو النصف الأول من هذا القرن، خاصة بعد الثلاثينيات من هذا القرن، ففي هذه المسرحيات شيء غير قليل من الرومانسية الغربية وشيء آخر من غنائية الشعر العربي، وإن لم تكن رومانسية وغنائية خالصة.

- اهتمام الشاعر باللغة الشعرية أكثر من اهتمامه بالحوار والحبكة والصراع المسرحي، فكأن انتقاء الجملة والمفردة وتناغم الشـعرية وحسـن تجاور الجمل وتلاؤم أجزائها حلّ محل بنية المسرحية الشعرية.

- انتابت بنية هذه المسرحيات عيوب كثيرة، أهمها هيمنة الشعر الغنائي والقصائد الغنائيـة، وهذا ما قيّـد الحوار وأبطل مفعول الصراع الداخـلي وتنامي العمل عضويا، وكان الـوزن التقليـدي عاملا آخر من عوامـل الإعاقة، فارتفعت اللغة الشـعرية على حسـاب بنية العمل المسرحي، فأصاب بناء الشـخصيات الكثير من الخلل والقصور في معالجة البنية الدرامية.

I

الباب الأول

المسرح الشعري.. بين المد والجزر

«إن الحـراك الدرامـي الشـعري انتهـى إلى الاخفـاق، وإن حركات التأصيل الدرامي التي بدأها خليل اليازجى بمسرحية «الوفاء والأمل» في بيروت ثم في القاهرة في منتصف القـرن التاسـع عشر تشـهد حالة الجـزر الحـاد الذي تعرفـه دراما المسرح الشعري العربي اليوم»

المؤلف

إن الإطار الزمني العام لهذه الفترة التي تمتد من منتصف القرن التاسـع عـشر - حين ظهرت أولى محاولات المسرح الشعري – حتى اليوم يرينا أن الحراك الزمني اسـتمر مـن الريادة والصعود إلى حالة المد والجزر التي عاشتها المنطقة وتأثرت بها كثيرا.

إنها حالة المد والجزر وامتدادها في الفترة التي انتهينا إليها في العصر الحديث، والعبور إلى المشهد الفكـرى في تاريخنـا العربي يرينـا أن التعرف على مؤثرات العـصر الحديث كان يسـتوجب التعرف على رمـوزه والتأثر بها، وهو مـا لاحظه من حاول الإشارة إلى هذه المؤثرات، حين كان العرب يتعاملون معـه بحذر، فالمسرح حاجة اجتماعية وثقافية أكثر منـه إرثا متواليا في النفوس، كـما بدا أنه كان تابعا لعصر النهضة فتأثر بهذه الفترة بالسلب والإيجاب وبلادنا تدخل العصر الحديث في القرن الثامن عشر

الميلادي، إلى غير ذلك مما كان يدفع بهذا التأثر إلى سياسة أو تقليد خاص تابع للفترة التي تدخل بلادنا في العصر الحديث.

ويمكـن أن نرصد هذه العلاقة الوثيقة بين هذا العـصر وحركة التأثر، فإذا كان القرن التاسـع عشر قرن التحولات الثوريـة في العديد من المجالات، فسـوف نرى تأثير ذلك في الفعـل المسرحـي وهو يتحدد في الدراما الشـعرية منذ منتصف القـرن في حالة الصعود المستمرة، وإذا كان القرن العشرون قرن الثورات الاجتماعية الضخمة في جميع أقطار العالم كما هو قرن المآسي العالمية الضخمة، فإن التعبير المسرحي عن ثوريته ومأساويته وطموحه إلى التغيـير ويأسـه من التغيير تركز في فترة لا تزيد على ثلاثـين أو أربعين عاما تبدأ خلال الحرب العالمية الثانية وتنتهي بعدها بقليل، وهي الفترة التي يعود العالم بعدها إلى الركود واجترار أعمال هذه الموجة والسير على منوالها.

وهذه الموجة الأخيرة هـي التي أثرت في المسرح العربي منذ منتصف القرن العشرين على وجه التقريب، فجعلته يتأجج هنا وهناك في توهج متباين حتى إذا ما عانت المنطقة تعثر الفترة عرف معه تعسر الفعل الدرامي وتأثره به إلى حد بعيد.

وعـلى هذا النحو، مـن الممكن أن نلاحظ مع نقاد هذه المرحلـة وكتابها أن موجات التأثير من الحضارة الغربية عبرت حينئذ عبر عدة موجات وصلت إلى قرنين من الزمان في بدايات العصر الحديث في زمن لا يزيد على مائتي عام خلال القرون الخمسـة والعشرين التـي هي عمر المـسرح، وقد تأثر المسرح بين موجة وأخرى تأثـرا دالا، فالموجة التي تأتي عنيفـة حادة في بدايتها، تتحـول بعد زخم الأعوام الثلاثـين أو الأربعين إلى تماوج خفيف يسـتوحي منها من دون قوة أو عنف، وهذا هو سر تطور حركة التراث المسرحي الضخم في الغرب وتأثيره لدينا في العصر الحديث.

إنها حالة المد والجزر التي عاشتها المنطقة العربية في العصر الحديث، وهي حالة تأثر بهـا الحراك الفني في المسرح خاصة والمسرح الشـعري على وجه أخص، وهو ما نتابع فيه الحركة الزمنية والفنية في اطراد عضوي خلاق.

وعبـورا من المد الغربي إلى المد الشرقي لدينا في العصر الحديث، يمكننا ملاحظة حركـة المد والجزر منذ منتصف القرن التاسـع عشر - الذي شـهد بدايات المسرح الشـعري العربي - حتـى اليوم عبر عدة موجات أو حلقـات أو مراحل تتحدد على هذا النحو:

- المرحلة الأولى/ حالة المد الأول: بين عامي 1847 و1918:

وهـي المرحلة الأولى التي يمكن أن نطلق عليها مرحلة التطور، مرورا بالفترة بين الثلاثينيات والأربعينيات.

- المرحلة الثانية/ حالة المد التالي: بين عامي 1940 و1967:

وهي المرحلة التي يمكن أن نلاحظ فيها ارتفاع أسـهم التأصيل مرورا بالفترة بين الأربعينيات والخمسينيات.

- المرحلة الثالثة/ بين المد والجزر: بين عامي 1960 و1980:

وهي المرحلة التي شـهدت ملامح التطوير في الفعل الدرامي لتصل إلى نهايتها، والفـترة الأخيرة هي التي شـهدت صعود حركـة المد المسرحي العـربي - والمسرح الشـعري بالتبعية - حتـى منتصف الثمانينيات. هي الفترة التـي عاينت من نهاية الثمانينيـات حالـة الجزر المروع للمسرح خاصة والمسرح الشـعري على وجه أخص في بلادنا.

المرحلة الأولى

تمتـد هذه المرحلة منذ نشـأة المـسرح العربي في لبنان وسـورية ومصر حتى الحرب العالمية الأولى.

هـذه هي الفـترة التي عرفت نصوصا عديدة: في لبنـان عرفنا مسرحيات مـارون النقاش «البخيـل» و«أبو الحسـن المغفل أو عصر هارون الرشـيد» و«الحسود السليط» وأحمد خليل القباني، وقد كان هذا الأخير أول من أدخل الأغنية إلى المسرح، فأصبحـت الأغنية جزءا من المسرحية. كتب القباني ثلاثين مسرحية مستوحاة من التاريخ ويعقوب صنوع «البنت العصرية»، و«الضرتين»، و«غندور مصر»، لخوري بطرس المكرزل (ت*1888*) (اسـتير)، وقيصر المعلوف (نيرون - *1892*)، وعبدالله البستاني، وأمين ظاهر خيرالله (البيان الصراح في نذر يفتاح *1923* - السموأل)، ويوحنا حداد (إبليس)، ويوحنا البشعلاني (الأسيرة - *1903*)، وحنا طنوس «أمير لبنان وكسرى» (*1914*) و«البطل الأخرس» (*1906*) ورشـيد الحاج عطية «تبرئة المتهم» (*1891*)، وعيسى إسكندر المعلوف «جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام» وأمين آل ناصر الدين «جزاء الخيانة» (*1908*)

وإلياس عطاالله «شهداء الغرام» (*1901*) وسعيد عقل «بنت يفتاح» (*1935*) و«قدموس» (*1945*) وغيرهم، وفي سـورية مسرحيات نسـيب عريضة «ديك الجن الحمصي» (*1921*).

هذه هي الفترة الأولى التـي كان روادها كل من مارون النقاش (*1817-1855*) وأبي خليـل القباني (*1836 - 1902*) ثم عبدالله البسـتاني (*1854 - 1930*). ومعاصر آخر هو نجيب الحداد اللبناني (*1867 - 1899*).. وغيرهم.

وقـد ابتدأ مارون نقاش في بيروت لفـترة من الزمن ثم تراخى الزمن عليه عشرين عامـا ليتـوالى جهده من جديد مع فرقة أحمد أبوخليل القباني في دمشـق، ثم يواصل ريادته من جديد بعد عامين في القاهرة لتمارس فرقة سـليم النقاش دورها حين تظهر فرقـة يعقوب صنوع، وهو العام الـذي قدم فيه اليازجي «المـروءة والوفا» لتتواصل بعدها حركة المد الأولى، وهو ما يشـير إلى أن حركة المسرح الشعري التي عرفت قرب منتصف القرن التاسـع عشر اسـتمرت إلى بدايات القرن العشرين، وهي الحركة التي شـهدت اتسـاع المحيط الجغرافي من بـيروت إلى القاهرة إلى المغـرب العربي من آل البسـتاني وآل اليازجـي إلى آل الحداد وصنوع.. وغيرهم، وهو مـا يحتاج الخروج من الايجاز إلى التبسيط الدال.

ولـو عبرنا على بعض الظواهـر الدرامية الأولى التي عرفها العـرب، والتي عرفت بـ «فنون الفرجة»، لانتهينا إلى أن المسرح عرف شـعرا أو نشـأ شعرا في فترة مبكرة - العام 1847 - ويلاحـظ نقـاد المسرح هنـا أن مسرحية «البخيل» كانـت أول هذه النصوص، وهـي أول مسرحية عربية، وقد ألفها وأخرجها ومثلها أواخـر العام 1847 وأوائل العام 1848 في منزله ببيروت، ودعا إليها علية القوم، فلاقت استحسـانا كبيرا، وهي مستوحاة من مسرحية «البخيل» لموليير، لكنها ليسـت ترجمة ولا اقتباسا ولا محاكاة، بل هي من تأليفه الخالص، فلم يسـتطع موليير أن يستلب النقاش، ولا أن يمحو فاعليته وشخصيته القومية، فقد غير المكان وأعاد صياغة الشخصيات خالعا عليها سمات عربية.

ويذهب محمد يوسـف نجم [1] إلى أن أسلوبه الشعري كان أقرب إلى الركاكة، ولكنه أضـاف إليها: «زعم الكثير من الباحثين أن مسرحية البخيل لمارون النقاش، هي اقتباس أو ترجمة للمسرحية المعروفة بهذا الاسم التي كتبها المسرحي العظيم موليير. والحقيقة التي لا يرقى إليها شك أن هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها».

وهو ما يمكن القول معه إن النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية، واستيعابه لبعض شـخصياتها، ولمقومات الإضحاك فيها، غير أنه لم يقتبس شيئا من المادة (الموضوع) أو التنسـيق الفني بنوعيه الخارجي والداخلي، ومن هنا يـرى المراقب المعاصر أن صلتها بمسرحية موليير واهية، بل منبتة الصلة، فإن شخصية قرادا فيها - على سبيل المثال - وهي «شـخصية البخيل في مسرحية النقاش» تقف على قدم المسـاواة مع «هرباغون» موليير، وهي مقارنة في الإبداع لا التأثير أو النقل.

لقـد وعـى النقاش وأدرك جيـدا في مسرحيتـه الأولى الفروق بـين المجتمع العربي والمجتمـع الأوروبي، فالأوروبي هو الـذي أنتج وتلقى مسرحية موليـير «البخيل»، وهو مجتمـع ذو إرث مسرحـي طويل وذهنية درامية مغايرة لبنيـة المجتمع العربي الذي لم يعرف المسرح من قبل.

وبدا هذا الفهم أكثر وضوحا في خطبته التي تلاها عند تقديمه المسرحية، وقد بين فيها غاياته من هذا الفن الجديد، كما بين فيها رسـالة المسرح، وتعد هذه الخطبة أول بيان في المسرح العربي، وأهم ما جاء فيها:

> «وها أنا متقدم دونكم إلى قدام، محتملا فداء عنكم إمكان الملام، مقدما لهؤلاء الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر، وتاج الألبا والنجبا بهذا القطر، ومبرزا لهم مرسحا أدبيا وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا».

وهذا يبين أن إدخال ما هو غريب على التراث تبعة يتحمل نتائجها المبدع، لذلك أدرك هذه القضية وعبر عنها مبكرا بعبارته بالحرف الواحد، «محتملا فداء عنكم إمكان الملام»، ومع هذا نلاحظ أنه يحملهم قسـطا من هذه التبعـة في عباراته التي يمتدحهم بها، ومن هنـا يمكننا أن نفسر الحكمة من إقامة المـسرح في المنزل من جهة، وأن يكون علية القوم ونخبتهم أول المدعوين من جهة أخرى، ثم إنه بين صلة المسرح بالأدب، وبين أنه فن وافد وجنس إفرنجي، وهو مـا يفسر كيف وعى جيدا أهمية أن تكون الصياغة عربية خالصة، وهو في ذلك يختصر قضايا مسرحية مهمة، كالإعداد والتأصيل والهوية.. إلى غير ذلك.

وينتقل أبوخليل إلى مصر ويتوقف النشاط المسرحي في دمشق لأسباب أمنية. ويقتصر العمل المسرحي في سـورية على مجموعة من الشـعراء المسرحيين الموسـيقيين في مدينة حمص، ثم يتمركز في مصر وتحديدا منذ بداية ثمانينيات القرن التاسـع عشر. ثم يسـتمر

على قوته ونشاطه حتى الحرب العالمية الأولى. وفي حين بدا اتساع النشاط المسرحي يتطور مـع الإفادة من المسرح الأوروبي، كان أكثر ما يلاحظ في هذا الصدد وضوح الصيغة الأدبية خاصة الشعرية لدى رواد هذه الفترة.

وعلى هـذا النحو، يمكن القول هنا أن أول مسرحية شـعرية في العصر الحديث كانـت «المروءة والوفاء» أو «الفرج بعد الضيق»، وهو عنوان آخر لها.. وهي تمثيلية تاريخية شـعرية قدمتها فرقة القرداحي العـام 1886، ومثلت على مسرح بيروت في العـام 1888، وهي تشـير إلى العنـاصر الأولى لفن المسرح في ذلـك الوقت وتقع في خمسـة فصول، اختار موضوعها من أشهر وقائع ملوك العرب في الجاهلية وأجدرها بالتمثيـل، إذ جمعـت بين يوم البـؤس ويوم النعيم، كما جـاء في تاريخ النعمان بن المنـذر، وقصة حنظلة بـن أبي عفراء الطائي، وقد ضفر المؤلـف على حواشي الحادثة التاريخية هـذه، حادثة حب بطلاها قراد الكلبي وهنـد ابنة الملك النعمان، وجعل هندا تبادله هذا الحب، وتزور عن ابن عمها قيس الذي اختاره أبوها زوجا لها، بينما هي لا تحبه لنذالته.

وفي هذا النص الدرامي راح خليل اليازجي يؤكد صورة لغوائل السـكر وقباحة الظلم وكـرم الأخلاق عند العرب مصطنعا التاريخ للدعـوة إلى الفضائل العربية، وطبق معانيها على قدود عربية وضروب من الألحان، أشـار إليها في الحواشي، وصدرها بقصيدة طويلة، بسط الكلام فيها على الأصول والأحكام الواجب مراعاتها في التمثيل، حيث قيد نفسه بتلك الأصول، إلى ذلك يشير بقوله:

لـهـا بـين الـغـريـن ابـتـداء ومـنـتـصـف ومـخـتـتـم نـهـائي
تمـثـل مـثـلـما حـدثـت بـوقـت مـضى بـين الأصـيـل إلى العشاء

وقـد أتـم نظمها في العـام 1876، في ألف بيت من الشـعر العامـي، وكان عمره لا يزيـد على عشرين سـنة، ومثلها مـرارا العـام 1878، وطبعت في العـام 1884 بالمطبعة الأدبيـة ببـيروت في 95 صفحـة، مرفقـة بالتقاريـر التي تليـت في الليالي الثـلاث التي مثلـت فيهـا في العـام 1888، ثم أعيـد طبعها في العـام 1902 بمطبعـة المعارف بمصر.

وغنـي عن الذكر هنا أن طبعتها الأخيرة اسـتفادت من الحـراك الدرامي ودلالاته في الفترة التالية.

والإطـار الفنـي للمسرحية بسـيط للغاية، والحـوادث عند المؤلف تتطـور سريعا، وشـخصياته تتخاذل أمامها وتترقب مصيرها، وقد مثل المـروءة في قراد والوفاء في حنظلة والحكمة في شريك والتضحية في هند والخسة في قيس والظلم والطيش في النعمان.

وعلى الرغم من أن دارسي هذه الفترة يرون أن هذه المسرحية جاءت سقيمة العبارة، ركيكة الأسلوب، أشبه بأساليب المتون المنظومة منها بالأدب الرائق، فذهب ضعف نسجها بحلاوة موضوعها، وأن النص أقرب إلى «نتاج الهواية الأدبية» وليس نتاج الاحتراف الفني، فإننا مع الرأي الذي يذهب إلى أنها ارتفعت بالقصيدة العربية - على خشـونة الشـعر في القرن التاسع عشر - إلى مستوى الشعر التمثيلي الذي يتسم بالقلق والحركة والحياة، وأن أسلوبها الشعري يمتاز بالصفاء والجد.

ويسـجل للمؤلف هنـا أنه حـاول أن يحافظ على وحدة البحـر والقافية في المشـهد الحواري الواحد، كما تصرف في البحور السـتة عـشر، وحاول أن يطوعها لتحمـل تنوع الحوادث واختلاف العواطف، غـير متقيد ببحر واحد، وهو ما نراه خاصة في النص الثاني الذي جاء بعنوان «الخنسـاء أو كيد النسـاء»، فهي كالأولى تاريخية – شعرية - إنشادية (أوبرا)، فرغ منها في العام 1877، ولم تزل مخطوطة، ثم جعل موضوعها فصولا بين صخر بن عمرو بن الشريد وزوجته سـليمى وأخته تماضر، وهي الخنساء الشـاعرة، وأخيه معاوية وابني عمه عمرو وعامر، وزادهم من عنده «يزيد» جعله عاشـقا لسـليمى.. إلى غير ذلك مما يـبرر طبيعة الكتابة والإنتاج في ذلك الوقت.

وقـد يكون من المهم هنا لطبيعة المرحلة وخصوصية النصوص التي عثر عليها بالفعل أن نذكـر مـع المؤرخين أن كاتبا رائدا مثل خليل اليازجي ولد ببيروت سـنة 1856، ورضع حب اللغة والأدب مع لبن الطفولة، إذ عنيت شقيقته وردة بتعليمه، ناغى إخوته وناغوه بالشـعر، منذ كان صغيرا، فأنشـده، وهو صبي لم يدخل المدرسـة. تلقـى مبادئ الآداب والرياضيات والطبيعيات في مدرسـة الأمريكيين في بيروت، ثم كان يرجع إلى أخيه إبراهيم فيما يسـتغلق عليه. وما لبث أن تبحر في الأدب العربي، وكان يجد سـهولة في نظم الشعر حتى لو أراد أن يجعل كلامه موزونا لما تعذر عليه، وولع بالموسيقى الشرقية وأصولها، وكان في ضرب العود موسـيقارا، وله في ساعات انبساطه أزجال تتناقلها الأفواه، ومن هنا جاءت رواياته أشبه بأوبرا شرقية، فقد تصرف فيها تصرفا كبيرا.

وقد قصد مصر بعد ذلك حيث عهد إليه بتحرير مجلة «مرآة الشرق» في العام 1882 خلفا للشيخ محمد عبده، غير أن هذه المجلة لم تعمر طويلا بسبب اندلاع الثورة العرابية، فعاد إلى بيروت، وتولى تدريس اللغة العربية في المدرسة البطريركية للروم الكاثوليك، وفي الكلية الأمريكية (الجامعة الأمريكية فيما بعد)، ولبث على ذلك حتى العام 1886 إذ أصيب بعلة الصدر، فنصحه الأطباء بالاستشفاء بهواء مصر، فقدم إليها، وطبع ديوانه «نسمات الأوراق» في العام 1888، لكن الداء لم يرفق به في مصر أكثر منه في لبنان، فأشار عليه الأطباء ثانية بالعودة إلى لبنان، فرجع مكرها، وما زال يعاني أوجاع الداء حتى دهمته المنية في العام 1889، فقضى شابا ليس له من العمر أكثر من ثلاث وثلاثين سنة[2].

ولا يخلو من معنى أن نؤكد هنا على أن هذه النصوص التي تذكر كلما أشرنا إلى ريادة المسرح الشعري تتفق - كما يلاحظ نقاد هذه الفترة - في أن مارون النقاش وأبا خليل القباني كانا أول من عكفا على كنوز «ألف ليلة وليلة» ورموزها بما يشير إلى تأكيد الخصوصية في هذه الفترة في التعامل بين الدراما والتراث، وتأكيد المعنى في البدايات الدالة، ويمكن القول في ذلك أيضا إن هذا النص المسرحي «المروءة والوفاء» لخليل اليازجي هو الذي فتح الباب للريادة بالمسرح الشعري في هذه الفترة المبكرة من تاريخنا الحديث، وهي الفترة التي ظهرت فيها مسرحية مشابهة في المعنى والمبنى لعبدالله البستاني بعنوان «مقتل هيرودوس لولديه»(*) ثم لنجيب الحداد اللبناني الذي يتقدم بعدد آخر ملهم من عروض المسرح الشعري من مثل النص الملحوظ هنا «صلاح الدين الأيوبي»، وربما لأسماء أخرى لم تحفظ لنا المطابع بعضها.

على أي حال، فإن رصد هذه الفترة يرينا أن أحمد شوقي كتب مسرحيته الأولى «علي بك الكبير» في فترة مبكرة في العام 1893، في الوقت الذي كان عبدالله البستاني فيه ينشر مسرحياته الشعرية وفرق سليمان القرداحي والقباني وسليمان حداد وأسكندر فرح وميخائيل جرجس تقدم عروضها في القاهرة والأقاليم، ومن هنا مثل هذا النص معنى امتداد الحركة البيانية في المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية عبر هذا التواصل وإن تعددت الوسائل الدرامية وتحددت الصور التي يقدمها كل طرف.

(*) ترد في بعض المصادر بعنوان «فضل هيرودوس لولديه» [المترجم].

فعلى الرغم من أن أحمد شـوقي ينتمـي إلى المرحلة التالية، فإن هذا النص عبر معه المرحلة الأولى لاكتمال المد، وهو جهد يمكن أن يشـار إليه في مرحلة الريادة قبل أن نصل إلى المرحلـة التاليـة لحركة الصعود الدرامـي في خط أفقي، بيد أننا في هـذه الفترة التي تمتد بين مرحلة وأخرى لا يمكننا إغفال بعض المسـاهمين في المسرح الشـعري وإن لم يصل تأثيرهم إلى الحد الذي وصل إليه رموز المرحلة الأولى [3].

المرحلة الثانية

وهي المرحلة التي شهدت تعالي موجات التغيير والتعبير عن الهم العربي إلى منتصف الأربعينيات، حيث شـهدت هذه الفترة - مع تعالي ضربات الغرب الاستعماري والصهيوني - موجة أخرى أو امتدادا للموجة السابقة في التعبير عما يحدث للمنطقة العربية في هذه الفترة الصعبة من تاريخنا.

لقد كانـت الفترة الممتدة من نهاية الحرب العالميـة الأولى تمثل إرهاصات التغيير في المنطقة، مع توالي تطورات مؤسـية ونكبات متوالية شـهدتها المنطقـة منذ انتهاء العصر العثـماني وأنظمتـه وسياسـاته المتخلفـة إلى معاناة التدخـل الغربي في شـؤون المنطقة وتقسيمها عبر الدول الأوروبية بعد «سايكس بيكو»، حيث أصبحت جميع الأقطار العربية تحت نير إنجلترا وفرنسـا وإيطاليا، وهو ما شهد سلسلة من الهبات والثورات العنيفة كان أشـهرها ثورة مصر في العام 1919 ثم الثورة السـورية الكـبرى، في العام 1925، ثم بدأت سلسـلة جديدة أشد عنفا في الجزائر وليبيا وتونس والجزائر في وقت كانت الصهيونية مع الإمبريالية الغربية تضع يديها على الأرض العربية في فلسطين.

وانعكسـت هـذه الثـورات في التعبير الأدبي وأجناسـه وفي مقدمتهـا المسرح خاصة والمسرح الشعري على وجه أخص.

إن مراجعة الشأن الثقافي والأدبي لهذه الفترة ترينا كيف بدأت دمشق بعمل مسرحي ضخم هو مسرحية «جمال باشـا السـفاح»، كما شـهدت مدينة حمص بين عامي 1920 و1925 نشاطا مسرحيا كثيفا وعنيفا خاصة إبان الصدام مع المحتل الفرنسي.

كما زاد مـن وهج الثورات والنتاج الدرامي ما شـهدته المنطقة في ذلك الوقت مـع مرور لعدد من الفرق المسرحية المصرية التي طافـت الكثير من أرجاء الأقطار العربيـة وألقت فيها بـذرة المسرح. فمع بدايـات الثلاثينيات شـهدنا - فضلا عن

النشــاط الشامي الســابق الذي امتد إلى مصر - توهجا دراميا لأول مرة بالمغرب في أول عهــد المغرب بالمــسرح في العام 1923 إثر زيارة فرقــة مصرية قدمت مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» لنجيب حداد ثم مسرحية «روميو وجولييت» لوليم شكســبير واقتباس نجيب حداد أيضا.

وفي الجزائــر بدأ المسرح في العام 1921 إثر قــدوم فرقة مصرية يقودها جورج أبيض وقدمــت عروضا لمسرحيتين باللغة العربية الفصحى، ويقول شــهود هــذه الفترة إنه مع ملاحظــة أن الإقبال لم يكن كثيفا اللهم إلا مــن الجمهور المطلع على هذه العروض والتي تركت رغم ذلك أثرا عميقا على هؤلاء المتفرجين المتعلمين في أغلبهم، فإن المتفرجين الذين حضروا كان أغلبهم من شــباب الطلبة. ثم جاءت فرقــة مصرية أخرى في العام التالي، ولم يحــل العام 1926 حتى توالــت المسرحيات الجزائرية، وامتدت حركــة المسرح إلى أغلب المدن الجزائرية الكبيرة.

وانتقــل التوهج المسرحي إلى اليمــن والأردن وتونس والعراق ثــم إلى أقطار الخليج العــربي في هذه الفترة الممتدة بــين بداية ثلاثينيات القرن العشريــن ومنتصفه - وهي لا تزيد على ثلاثين عاما - تشــكلت خلالها في المنطقة الموجة الثانية في المسرح العربي خاصة والمسرح الشعري على وجه أخص [4].

أولى ســمات هذه المرحلة هي التوجه الســياسي النضالي ضد المستعمر، مثلها في ذلك مثــل الــرواد الأوائل ومن تلاهــم في المرحلة الأولى، غير أن العدو هنــا تغير، فهو الأجنبي الغربي بعد أن كان الأجنبي التركي. وكما لاحق السيد التركي المسرح بالمنع والرقابة وتشريد أصحابه في مصر وســورية، كذلك قام الســيد الغربي بملاحقة المــسرح لكن في كل الأقطار العربية هذه المرة.

وقد أحس الاســتعمار بخطر هذا التوســع المسرحي، فأصدر المقيم الفرنسي في العام 1934 قــرارا بتكوين لجنة رقابة للإشراف عــلى التمثيل لأنه كان يرى في كل حفلة تمثيلية تجمعــا خطيرا على وجوده. وكثيرا ما كان الرقيب يلفق الأعذار لمنع رواية أو إقامة حفلة. ثم اغتنم المستعمر ثورة الأحزاب في يناير 1944 للمطالبة بالتحرر والاستقلال، فأجهز على المسرح والصحافة [5].

هنا «بدأت مرحلة الســيطرة على المسرح والمسرحيين بشكل عنيف» رغم أن تيار المد الدرامي كان قد بدأ يعلو ويشتد.

تقـول مصادر هذه الفترة إنه منذ العـام 1937 فرضت الرقابة لأول مرة على المسرح وأصبحت سـيفا على رؤوس الكتاب والمخرجين والفرق المسرحية. ثم تطورت هذه الرقابة للحد من نشاط المسرح والتأليف بأشكاله المختلفة لتصل إلى الصحف والمجلات التي تزايد ظهورها في ذلك الوقت.

وهذه هي الفترة التي شـهدت امتداد حركة المسرح عبر قضايا وموضوعات سياسـية حادة، وفي الوقت نفسه امتداد حالة الضغط من السلطات العسكرية أو الموالية في العديد من الأقطار العربية، وهي الفترة التي شهدت تبلور عدة سمات إيجابية.

من ذلك أن هذا الدور السياسي لم يقف عند الموضوعات السياسية المباشرة فقط، بل اتخذ سـمة أعم وأشـمل هي التي تشـكل دوره الأسـاسي في هذه المرحلة وهي مناقشـة الأوضاع الاجتماعية والمشـاكل المهمة التي نجمت عن التغيرات التي أصابت المجتمعات العربية.

ونحـن نذكر مثل هذا الدور الكبير للمسرح المصري مثـلا على يد أعلامه، وهو يدور حول صراعات اجتماعية ويدعو إلى مزيد من الحرية والعيش الكريم للمواطن المسحوق، ولعـل من الطريف أن نذكر هنا أن النظام الملكي الذي لم يكن يسـتطيع الوقوف في وجه المسرح المصري لقوته ولأنه صار وجها من وجوه الفن المصري الذي بدأ يسود على الساحة العربية، كان يكرس العروض المسرحية التي كانت «تميع» الصراع الطبقي.

وهذا ما اتهم به يوسـف وهبي على سـبيل المثال، وهو ما كان يشير في الوقت نفسه إلى أنه مع الدور السـلبي الآخر - الاستعماري أو التابع للنظام الاستعماري – يمكن القول إن هذه الفترة شهدت تطورا صاعدا في القضايا السياسية والاجتماعية المعاصرة في العديد من الأقطار العربية.

وحين نشـير إلى المسرح السوري - على سبيل المثال – نلاحظ أنه ظل يواجه المستعمر الفرنـسي في هذه المرحلة مواجهة مبـاشرة وغير مباشرة، ولم تكن دعوتـه إلى رفع الظلم الاجتماعي وفضح آلية السـلطة السياسية التي كانت في أغلب الأحيان صنيعة للفرنسيين إلا وجها من وجوه الصراع السـياسي. وقد شـكا مراد السـباعي وعبدالوهاب أبوالسعود وغيرهما من تعرض السلطات لهما.

أمـا في بقية الأقطار العربية التي كان المسرح معروفا فيها منذ وقت قليل، فقد حمل هذا الجانب الاجتماعي الذي ينصب في الثورة، على المسـتعمر وعلى التخلف معا، وليس

ذلـك إلا لأن المسرح العـربي منذ خطوات الممثلين الأولى على خشـبته حمل هذه المهمة الاجتماعية والسياسية التي هي في الدرجة الأولى سبب ولادته.

أما السـمة الثانية في هذه المرحلة فهي أنه - باسـتثناء مصر - كان المسرح في جميع الأقطـار العربيـة في أيدي الهـواة أو الغواة كما كان يطلق على المسرحيين في سـورية في تلـك المرحلـة. وكلمة الهواة هنا لا تعني المبتدئين في العمـل المسرحي بل تعني الذين لا يبغون من ورائه ربحا والذين يقومون به للغاية التي سلف ذكرها، وهؤلاء كانوا يعتبرون المـسرح وجها حضاريا وموقفا فكريـا ونضالا وطنيا، وهم كانـوا يتوزعون في العديد من البلاد العربية.

ولدينـا العديـد من الأمثلة عـلى ذلك. ففي المغـرب، يعد مسرح الهـواة التاريخ الحقيقي للمسرح المغربي، بل امتد ليشـمل المغرب كله. وتتوزع فرقه على جميع المدن محققا بذلك لامركزية مضادة لمركزية المسرح الاحترافي. ولقد ساهم مسرح الهواة، رغم قلـة إمكانياته، في إنقاذ ذوق الجمهور من براثن المجانية والابتذالية، وزرع قيم ذوقية جديدة وجادة [6].

وهؤلاء الهـواة كانوا حمَلة المسرح الحقيقيين. وقد أسسـوا الفرق والأندية الفنية في طول البـلاد العربية وعرضها والتي يصعب إحصاؤها. وقـام بعبء العمل المسرحي فيها المثقفون ورجال الفكر والسياسـة. وكانت المدارس مقرا ثانيا للنشاط المسرحي، خاصة أن الحركة الطلابية في الوطن العربي كانت طليعة اجتماعية ونضالية.

أما ثالثة سـمات هذه المرحلة فهـي ظهور «المسرح التجـاري» الذي ظل المسرح العربي يئن منه حتى الآن.

والمسرح التجاري كان لا بد له من أن يظهر وأن يكبر ويتسع ويستهلك قوى المثقفين المسرحيين في محاربته دون أن يسـتطيعوا، ويعود ذلك إلى أن النظام الرأسـمالي بطبيعة تكوينه وقيامه على الاسـتغلال وامتصاص الأربـاح يـفرز نوعا خطيرا من النتاج الفني هو «فن الملاهي»، والمسرح التجاري من هذا النوع.

ومثـل هذا المسرح لم يكـن موجودا في المرحلـة الأولى، لأن النظـام الاقتصادي كان إقطاعيـا تجاريا في الدرجة الأولى. والفن في مثل هذا النظام لا يظهر منه إلا الوجه الوقور الذي يقوم به وجهاء المجتمع المثقفون المتنورون. ولهذا السبب كانت الموسيقى، مثلا، في أيدي المشـايخ ورجال الدين الذين أخضعوا فن الموسـيقى للمسرح حين ظهر المسرح كما ارتقوا بفن الموسيقى نفسه.

وتأكيدا على ذلك نذكر أن كبار الموسيقيين في نهاية القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين كانوا من المشايخ، ويكفي أن نذكر أسماء الشيخ سيد درويش والشيخ سلامة حجازي والشيخ أبي خليل القباني والشيخ زكريا أحمد والشيخ عبدالهادي الوفائي، وهؤلاء تراوحوا بين العمل الموسيقي والعمل المسرحي، ومثل ذلك نراه في الأردن مثلا. فقد بدأ المسرح فيه على يد مجموعة من رجال الدين المسيحي منهم الأب زكريا الشِوملي والكاهن أنطون الحيحي. ولا يعني هذا أنه لم تكن توجد موسيقى اللهو في أماكن اللهو. لكن هذا النوع وهذه الأماكن كانت تحتمي بالاختباء من سطوة الوجهاء ورجال الدين، ولا يقترفها إلا الشباب أيام جهالتهم التي تنتهي إلى «توبة نصوح» كما كان يقال في تلك الأيام.

فلم تكن موسيقى اللهو إذن تشكل خطرا على الموسيقى، كما لم تكن تشكل خطرا على الأخلاق العامة. أما في النظام الرأسمالي فإن هذا النوع من الفن يصبح ركنا ركينا من الحياة الاجتماعية، وتبنى له الدور الفخمة التي تطغى على أماكن الموسيقى الراقية، ويصبح محميا بقوانين الدولة وقوة رجال الأمن والقانون فيها. وبمقدار ما يستفحل النظام الرأسمالي في القوة والامتداد والاستغلال يزداد شأن دور اللهو هذه حتى تطغى على الفن الراقي. وهذا ما نشاهده اليوم في وطننا العربي - كما في جميع بلدان العالم الرأسمالي - حيث يطغى الفن الهابط على الفن الراقي الذي يكاد يختفي.

من هذا النوع الفني الرخيص ينبت المسرح التجاري محميا بالقوانين متاحا له أن يجتذب إليه جمهور المتعة بوسائل الابتذال التي تكون دغدغة الجنس إحداها. ويطلق عليه أحيانا اسم «المسرح الاحترافي» الذي كان نقيضا لمسرح الهواة الذين كانوا يساهمون في بناء الحياة الجديدة الواعية في أرجاء الوطن العربي.

وكما يكون الصراع بين الظالم والمظلوم والمستغِل والمستغَل في ظل النظام الرأسمالي، كذلك كان الصراع والخصومة بين المسرح التجاري والمسرح الراقي أو مسرح الهواة في هذه المرحلة بل «لقد ساهم مسرح الهواة، رغم قلة إمكانياته، في إنقاذ ذوق الجمهور من براثن المجانية والابتذالية، وزرع قيم ذوقية جديدة وجادة» (انظر كتاب حسن بحراوي «المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيوثقافية») للحقن التخديرية التي حقن بها سماسرة المسرح هذا الذوق. وككل الحقن الفاعلة، كان من الطبيعي أن تكون هذه الحقنة المضادة واخزة مثيرة منبهة.

رابعة سمات هذه المرحلة وأهمها أن المسرحيين كانوا يستميتون في تقليد المسرح الأجنبي ويفتخرون باستماتتهم هذه ويعتبرون إتقان التقليد - وهو غير النقل - مقياسا لرقي المسرح.

ولا شك في أن تقليد المسرح الأجنبي كان بداية المسرح العربي والمظهر الذي ولد فيه، لكن هذا التقليد لم يكن متقنا كما ذكرنا، فالمسرحيون كانوا جاهلين لأصول هذا الفن كما كانوا غير مقتنعين بضرورة إتقان تقليده، وكفاهم أنهم أخذوا القالب العام للمسرح ثم رِكبوه وركبوه بحسب قدراتهم الذاتية وبحسب رغبات جمهورهم، ومع أنهم قدموا نصوصا كثيرة من المسرح الأوروبي فإنهم تلاعبوا بهذه المسرحيات ما شاءت لهم استجابة جمهورهم أن يتلاعبوا، ولم يكن تمصيرهم أو تشويهم للمسرحيات إلا نوعا من الحرية الكبيرة التي منحوها لأنفسهم حتى يعبروا بهذا الفن إلى خلايا مجتمعهم تعبيرا عن هذا المجتمع وإقناعا بهذا الفن.

وإذا كان أمرا مضحكا أن تتحول مسرحية مثل «روميو وجولييت» أو «أندروماك» مثلا إلى فسحة للمواويل والأدوار والطقاطيق، فإنه في الوقت نفسه جرأة على اختراق أصول هذا الفن وتدويرها وتكعيبها ببساطة العفوية وبراعة الإبداع وحرص الفنان على تجاوب الجمهور معه.

ومن هنا يمكن القول إن المسرح كان فاتنا للمتفرج، واستطاع المسرحيون العرب هنا وهناك أن يجوبوا أنحاء قطرهم حاملين هذه الشعلة الجديدة المضيئة إلى مختلف الشرائح الاجتماعية، مطلقين على عملهم اسم «التمثيل العربي» كما قدمنا.

أما في هذه المرحلة فقد تغير الحال تغيرا جذريا، وصار همّ المسرحيين أن يتقنوا تقليد المسرح الأجنبي، وفي هذه المحاولة للإتقان طرافة ومفارقة. فالإتقان كان في الدرجة الأولى في كتابة النص المحلي على طريقة بناء الدراما الشعرية في المسرح الأجنبي، وهو ما وصفه عبدالقادر علولة بأنه الممارسة المسرحية على النسق الأرسطي، وكان يعني بالنسق الأرسطي هنا «شكل تنظيم العرض المسرحي اعتمادا على تجسيد الحدث والإيهام. ومن ثم دعوة المشاهد إلى عملية التماثل وحبسه في دور المشاهد المتطفل والخامل» [7].

وتأكيدا على ذلك، يكفي العود إلى النصوص التي كتبها العديد من كتاب المنطقة وشعرائها من مصر وسورية وبعض الأقطار العربية. فأحمد شوقي - على سبيل المثال - يحاول تقليد المدرسة الكلاسيكية وتقديم المسرحيات الأجنبية دون تحوير، اللهم إلا في

الحـــدود الضيقة وهو ما اقترب بنا أكثر من التعبير الدرامي عبر كتابات هذه الفترة خاصة فيما تركته لنا الدراما الشعرية.

وقبـــل أن نصل إلى الأربعينيات عـــام النكبة والنكبات الإمبرياليـــة، نلاحظ أن الدراما المسرحية اســـتطاعت أن تعبر بشـــكل فائق عن هذا الواقع التي عاشته المنطقة، عبر أهم رمـــوز هذه المرحلة، أحمد شـــوقي، الذي غاب عن مصر فترة نفيه إلى إســـبانيا بين عامي 1914 و1919، وفي الســـنوات التالية كان أحمد شـــوقي يقدم «مـــصرع كليوباترا» لفرقة فاطمة رشدي لتبدأ ريادة شوقي إلى «تأصيل» الكتابة للمسرح الشعري.

وهو ما بدأ معه صعود المد التالي... الموجـة الثانيـة في المرحلة التالية.

ففـــي العقـــد الذي كانت فيـــه هذه المرحلة تتراخـــى بعد أن اســـتنفدت أغراضها السياســـية والاجتماعيـــة، كانت الأمـــة العربية تدخـــل مخاضا جديدا. فمنذ أواســـط الأربعينيات حتى أواخر الخمســـينيات تحقق استقلال عدد من الدول العربية. وأصبح العرب - لأول مرة منذ الفتح العثماني قبل أكثر من أربعة قرون - يملكون زمام أنفسهم بحكوماتهم المحلية.

وبدأ العرب يواجهون مشاكل ما بعد الاستقلال، وانكشفت عيوب المجتمعات العربية التي كان الصراع مع المستعمر الأجنبي يخفيها أو يخفت الحديث عنها ويجعلها في المرتبة الثانية.

لقـــد واجـــه العرب التجزئـــة القوميـــة والتفاوت الطبقـــي بما يصحبه مـــن الظلم الاجتماعي وتفشي الجهل والفقر لدى فئات كثيرة من الناس وتخلف الزراعة والصناعة، وأضيف إلى ذلك كله ضياع فلســـطين وإنشاء دولة غريبة عنهم في أكبر المناطق العربية اســـتراتيجية وأهمية. وكانت حاجزا بين شرق البلاد العربية وغربها. وهي دولة تفوقهم تقدما. وهي فوق هذا مدعومة بعدو الأمس الذي كان محتلا أراضيهم وبعدد آخر من الدول الأجنبية.

أمام هذه المشاكل وقفت الحكومات العربية مهلهلة عاجزة كما كانت المجتمعات العربية نفسها هشة ومتخلفة، فوجد العرب أنفسهم أمام مهمة أكبر من مهمة إنجاز الاســـتقلال وهي مهمة تجديد المجتمع المستقل وحمايته. ولم يجدوا لذلك غير طريقة واحدة هي خلع الحكومات القائمة والإتيان بحكومات جديدة تعبر عن مصالح الفئات الكبرى من الشـــعوب، وهكذا تفجرت الثورات العربية التي بدأتها ثورة مصر في العام 1952، ثم ثورة العراق، العام 1958، ثم ثورة ليبيا في العام 1960، ثم ثورة ســـورية في

العام 1963، ثم تحولات عالية في دول الخليج لنيل الاستقلال واكتمال حلقة الكرامة العربيـة. وهذه الثورات جميعا نادت بالاشتراكية نهجا جديـدا في إدارة المجتمعات وفي السياسـة. وحمل استقلال الجزائر اضطرابات كثيرة استقرت على اتجاه اشتراكي. وحمل استقلال تونس والمغرب شكلا قريبا من الانقلاب الاجتماعي من دون أن يبلغ مرتبة الثورة. وتقلقل النظام في الأردن حتى استقر إلى تحويل النظام الملكي من صفة العشائرية إلى صفة الدولة وتجدد الحكم في المملكة العربية السعودية. وانقلب النظام الحاكم في اليمـن بمعونة مصر، وبدأت دول الخليج الصغـيرة تنقلب مجتمعاتها بعد اكتشاف البترول.

إن هذه الحالة الثورية العنيفة التي سادت الوطن العربي في فترة وجيزة من أقصاه إلى أقصاه كانت المنعطفَ الجديد الخطير الذي يعتبر المرحلة الانعطافية الثالثة.

في هـذه المرحلـة كان التوجه الرئيسي للعرب يـتراوح بين بناء الاشـتراكية نظاما للمجتمـع العـربي وتحقيق العدالة وتكافـؤ الفرص أولا، وإلغاء تجزئـة الأمة العربية على شـكل من أشـكال التوحد والتجمع ثانيا، وتحرير فلسطين من براثن العدو ثالثا، ولتحقيـق هذه المهام الثـلاث انبثقت الأنظمة العربية الجديـدة أو المجددة لإهابها، وظن العرب أن مجيء هذه الحكومات الوطنية الثورية أو المجددة سوف يدفع عجلة التقدم العربية.

ولا شـك في أن هذه البنود الأساسـية تنبثق عنها أهداف صغيرة جزئية تختلف من بلد إلى بلد ومن قطر إلى قطر، لكنها كلها استمرار لأهداف عصر النهضة التي تطمح إلى استعادة المجد العربي السـالف والحضـارة العربية الذاهبة، والمهم في هذه الأهـداف أن العرب كانوا مؤمنين أشد الإيمان بأنها سوف تتحقق، وأن الحلم العريض هذا سوف يتجسد بفضل عملهم المدني والعسـكري. وقامـت الحكومات التي رفعوها إلى سـدة الحكم بتغذيـة هذه الآمال وبالوعـد القريب من تحقيقها. وعلى الرغم من أن هزيمة يونيو 1967 قد هزت أركان الحلم وكشـفت عن عيوب جديدة نسبها العرب إلى حكوماتهم الثورية، فإن الأمل في النصر والعدل والمستقبل الكريم لم يتزعزع، بل يمكن القول إنه ازداد تعمقا. ألم يجبر الشعب في مصر رئيسه المهزوم على العودة إلى سدة الرئاسة مرة ثانية كانت أثبت لحكمه وأكثر تحميلا لمسؤولياته؟

لكـن الحلم الطافح بعد الهزيمة الفاجعة تخلص من رومانسـيته التي كان عليها إلى حالة أكثر واقعية. فصار السـعي إلى الاشـتراكية أقوى، وصار الهجوم على الاستبداد أشد،

ومـن وراء هذا الإصرار الثـوري العنيف الجريء كان الاتحاد السـوفييتي بدعمه المطلق للعرب يغذي هذه الأحلام.

لقد اسـتمر هـذا الحلم على عنفوانه وحيويته مدة عشريـن عاما تبدأ منذ منتصف سـتينيات القـرن العشرين وتنتهي في منتصـف ثمانينياته. وفي هذه السـنوات العشرين عاشـت الموجة الثالثة. فارتفعت حتى بلغت ذروتها بزخم لم يكن للمرحلتين السـابقتين. وانتهت إلى هبوط سريع يائس لم تعرف مثله المرحلتان السـابقتان. ورسـم المسرح العربي لنفسه أبعادا جليلة صعدت كلها وهبطت كلها.

وقبل أن نتمهل عند عدد من سمات هذه الفترة وأبعادها، يجب أن نشير إلى أن أهم النصوص التي ظهرت عبر صعود حركة المد إلى أقصاه جاءت من أحمد شـوقي في مرحلة التأصيل وبعض المحاولات في هذا الإطار لعزيز أباظة، وبشكل عام يمكن في المرحلة الثانية هنا أن نشير إلى نصوص هذه الفترة:

أحمد شـوقي (علي بك الكبير أو دولة المماليـك 1893 - لكنه لم ينشرها إلا في العام 1932 وعدل فيها - مصرع كليوباترا 1929، قمبيز1931، مجنون ليلى 1931، عنترة 1932، الســت هدى، كوميديا نـشرت ومثلت بعد وفاته)، وتنويعات عزيـز أباظة (قيس ولبنى 1942، العباسـة 1947، الناصر1950، شـجرة الدر 1951، غروب الأندلس 1952، شهريار 1955، أوراق الخريـف 1957، قيصر 1967، زهرة 1968)، ثم محاولات أخرى من روادها في الشـام عمر أبو ريشـة (ذي قار 1932)، وبدر الدين الحامد (ميسلون)، وعدنان مردم (غـادة أفاميا 1967 -العباسـة 1968، الملكة زنوبيا 1969، الحـلاج 1971، رابعة العدوية 1972، مصرع غرناطة 1973، فلسطين الثائرة 1974... إلخ) وسواهم، ويمكن أن نمد دائرة هـذه الظـلال في مصر من أحمد زكي أبوشـادي (الآلهة 1927، إحسـان 1927، أرد شـير وحيـاة النفـوس 1928، الزباء أو زنوبيـا ملكة تدمر 1927 وسـواها)، وعلي محمود طه (أرواح وأشـباح 1942)، إلى العراق في مسرحيات أخرى تقترب من ذلك لعبدالغني الملاح (مجد الزهور 1949)، وخالد الشواف، وإلى فلسطين لهارون هاشم رشيد، وحضرموت لعلي أحمد باكثير (همام 1934، أخناتون ونفرتيتي1940، قصر الهودج 1944)، إلى غير ذلك من النصوص التي تمتد من دائرة التأصيل إلى فن المسرح الشعري إلى التنويعات المتوالية على تباين تأثيرها، وهو ما تعددت معه العديد من السمات وتحددت في المناخ المهم عبر عدد من شـهادات المعاصرين، من ذلك أن المسرح العربي في مختلف الأقطار تراصف في درجة

واحدة من القوة. فالمسرح في مصر وسورية كان أقوى وأوسع منه في بقية الأقطار العربية التـي عرفت المـسرح بعدهما بما لا يقل عن نصف قرن، لكن المسرح في هذه الأقطار كان قد استكمل بنيانه الفني والفكري [8].

وهو ما يعود إلى أنها كانت قد بدأت منذ أربعينيات القرن العشرين تفتح معاهدها المسرحيـة وترسـل أبناءها إلى الـدول الأجنبية لتتعلـم المسرح. وأخذت تسـتكمل - ما اسـتطاعت - صالات العرض وتجهزها بمـا كان متاحا لها. فلم يحل عقد السـتينيات حتى كانت قد أنشأت مسارحها الرسمية.

ففـي المغرب صار المسرح منوطـا بالدولة منذ العام1956، وأنشـئ المسرح الوطني بالرباط في العام 1962، وفي الجزائر صدر مرسوم تأميم المسرح في الجزائر في العام 1963. وتميزت فترة الستينيات باهتمام وزارة الإعلام في الأردن. وفي العام 1965 تأسس المسرح الأردني، أما في اليمن فيعد العام 1964 بداية مرحلة جديدة في المسرح بحيث يمكن القول معه «إن ستارا سميكا قد أسدل على النشاط المسرحي القديم الذي تلاشى بالتدريج» [9].

بهذه الطريقة قطعت الأقطار العربية أشـواطها التي كانت متخلفة فيها واستكملت كل الاتجاهات التي سـار عليها المسرح في مصر وسـورية، وكل الخطوات التي خطاها في مصر ثم في سـورية. وظهر هذا التراصف جليا في مهرجان دمشـق للفنون المسرحية الذي نشأ في ذروة هذه الموجة في العام 1969 وانتهى بانتهائها قبل مضي عشر سنوات على إنشائه. وكان الحاضن الحقيقـي لها في صعودها وهبوطها. ففـي هذا المهرجان كانت العـروض المسرحية العربية من القوة بحيث لم تكن العروض المسرحية المصرية والسـورية أفضلها. وبحيث كانت جميع عروضها تنصب في القنوات الفكرية والاجتماعية نفسها التي هي ترجمان الهم العربي المشترك.

ومـن ذلك أيضا أن المـسرح العربي كان جريئا وواضحا وصريحـا في معالجة الأوضاع الاجتماعية والسياسية. وبذلك انقسم المسرح العربي إلى قسمين رئيسيين:

قسم اجتماعي تجلى في التوجه نحو الواقعية، وهي واقعية تتراوح بين الواقعية الاشتراكية - كما كان يطلق عليها يومذاك - التي لامسـت حـد المباشرة في المعالجة والهجوم والتحريض عـلى الثـورة، والواقعية النقديـة - كما كان يطلق عليهـا يومذاك أيضا - التـي تحلل الواقع وتكشف مكامن الخلل فيه.

وقسم سياسي محض انبثق عنه لأول مرة في تاريخ المسرح العربي نوع جديد هو «المسرح السـياسي» الذي بلغ من قوته أن ندوة مهرجان دمشـق في دورته الخامسـة ألغت الموضوع

المقرر سابقا وعالجت موضوع المسرح السياسي الذي حددت مهمته في الوقوف عند الأمور السياسية الآنية.

وإذا كانت الواقعية قد بدأت في مصر منذ بداية الستينيات مع نعمان عاشور وألفريد فرج ومحمود دياب وأقرانهم، فإن نزعة المسرح السياسي التي اقتربت من هذه الواقعية بدأت في سورية مع سعدالله نوس ومضت مع ممدوح عدوان ورياض عصمت وأقرانهم.

ومن هذين البلدين امتد هذان المنحيان إلى الأقطار العربية.

ولكي ندرك وضوح وضراوة هذين الاتجاهين في المسرح العربي وإصراره عليهما، نورد بعضا من أهداف مهرجان دمشق التي أعلنها منذ دورته الأولى، ومنها «بلورة فن مسرحي عربي، يخاطب الجماهير العربية من محيط الوطن العربي إلى خليجه، وأن يعكس اهتمامات هذه الجماهير وقضاياها، ويلتزم بواقعها، ويقوم بواجبه في معركة التحرير والبناء التي تخوضها الأمة العربية» (10).

وقد جاء في توصيات الدورة الرابعة في العام 1972 «فالمسرح أولا وأخيرا أكثر الفنون التصاقا بالمجتمع لأنه في أساسه تعبير اجتماعي ليس موجها إلى فرد أو عدة أفراد منفصلين، بل إلى مجتمع يتمثل ليلة بعد أخرى، في الجمهور الذي يشاهد المسرحية. وبالنسبة إلى البحث عن صيغة عربية للمسرح في الوطن العربي، أجمعت الآراء تقريبا على أن المسرح إنما يكتسب هويته العربية بتعبيره الصادق عن قضايا الإنسان العربي، وبتصويره لهذا الإنسان بكل آماله وآلامه وإيجابياته وسلبياته وأحلامه» (11).

من هذا المنطلق، عالج المسرح العربي موضوع الهزيمة ودعا إلى الحرب، نادى برفع الظلم الاجتماعي وتحدث عن ثورة عاصفة تحقق العدالة والكرامة الفردية والعامة، تحدى الحكام ورجال السياسة واتهمهم، من دون مواربة، بأنهم سبب البلاء.. إلى غير ذلك من الأفكار الواعية.

ثالث الأبعاد تمثل في الإقبال الجماهيري الواسع الكاسح، فمن الواضح أن توجه المسرح الذي شرحناه في الفقرة السابقة هو السبب المباشر في هذا الإقبال، فهو الصورة المثلى لكون المسرح «حاجة» اجتماعية قبل أن يكون لذة فنية.

والإقبال الجماهيري في هذه المرحلة لا يشبه الإقبال على المسرح في الموجتين الأولى والثانية. ففي المرحلتين السابقتين كان الجهل والأمية غالبين على النسبة العريضة من العرب. فانحصر الإقبال، رغم اتساعه، فيمن له علاقة قريبة بالثقافة بشكلها البسيط على أقل تقدير. يضاف إلى ذلك أن الفئات المسحوقة من الشعب كانت غير معترف بها. وكانت الفئات العليا والمتوسطة

من المجتمعات العربية هي الحاملة لمفاهيم النهضة والمدافعة عن الوطنية والثقافة والتطور. فــكان الجمهور المسرحي منهــا في الدرجة الأولى لأنه يلبي حاجتها الوطنية والتنويرية معا. أما في هذه المرحلة، فقد احتلت الفئات المســحوقة مكانة اجتماعية وسياســية لم تكن تحظى بها من قبل خاصة وأن الحكومات الثورية أو الإصلاحية رفعت شــأن نفسها بالعمل لمصلحة هذه الفئــات فنادت بالدفاع عن العمال والفلاحين، وتراوح هذا الدفاع بين قرارات التأميم والإصلاح الزراعي في الحكومات الثورية، ورفع مكانة هذه الفئات عند الحكومات الإصلاحية.

وهــذه الفئات التي كانت مســحوقة ومهملة شــعرت بارتفاع مكانتهــا في حين انزاحت الشرائح العليا عن ســدة التصدر في المجتمع. وصارت تتمتع بالحق في صنع القرار الســياسي والاقتصــادي، فكان إقبالها على المسرح جزءا من احتلالهــا الموقع الجديد، خاصة أن العروض المسرحية في غالبيتها العظمى كانت مكرسة لخدمتها والدفاع عنها. فكان المسرح العربي بشكل عام ملبيا لحاجتها.

ولم يتوقــف الأمر عند هذا الحد، بل صار لهذه الفئات مسرحها الخاص بها. من ذلك نشــأة المسرح العمالي في الجزائر والمغرب بتجربتين غير كبيرتين، ونشــأة المسرح العمالي في سورية بتجربة كبيرة في مختلف المدن السورية حتى صار له مهرجانه الخاص به.

والإقبــال الجماهيري في هذه المرحلة ترك آثاره عــلى العرض المسرحي أكثر بكثير مما تركه من قبل، وهو ما يحتاج إلى توضيح أكثر.

في المرحلتين الســابقتين لم يكن الجمهور يعي شــيئا غير المســتوى الدرامي، اللهم إلا مــن معرفة ضعيفة بفن المسرح، وكان يعد ما يقدمه الكثير من المسرحيين مقياس المعرفة المسرحية، إذ إنه لم يكن يمتلك هذه المعرفة، وكان متأثرا بالعروض أكثر مما كان مؤثرا فيها، إنه لا يستطيع أن «يماحك» المسرحيين فيما يعرفونه ولا يعرفه مع أن ما يعرفونه قليل، أما في هذه المرحلة فقد تكفلت الصحف والمجلات والتلفزيون وانتشار التعليم بإطلاع الناس على كثير من المعرفة النظرية والتطبيقية لفن المسرح، لقد كان إقبالهم عليه مقرونا بسلاح ثقافي معرفي جعلهم يناقشون المسرحيين في صلب عملهم ويطلبون هذه المناقشة بإلحاح. وهو ما يفسر كيف ارتبط النشــاط المسرحي في جميع الأقطار العربية بإجراء مناقشــات للعروض المسرحية. وفي هذه المناقشــات لم يكن الجمهور يتصدى للتوافق والاختلاف مع العروض المسرحية فحسب، بل كان يبدي رأيه في البناء الفني لعناصر العرض المسرحي. ولا شك في أن المسرحيين كانوا يحسبون ألف حساب لمثل هذه المناقشات.

وهذا الإقبال الجماهيري الواسـع الـمطالب بمعالجة الموضوعات التي ذكرناها، والتي انصبت جميع العروض المسرحية فيها، والذي يناقش ويفرض آراءه كان مسـتندا إلى فرق كبير بين مطالبه وأهدافه، وبين مطالب وأهداف الجمهور في المرحلتين السابقتين.

في المرحلتين السـابقتين، كان المسرحي والجمهور يقفان موقف الخصومة من سلطات الاحتلال ومـن حكوماتها، وكان العرض المسرحي وجها من وجـوه هذه الخصومة، فكان التوافق مدعاة لتأييـد العروض المسرحية ودعمها. أما في هذه المرحلة فقد انتفى الخصم الخارجي وصارت الخصومة مع الحكومات الوطنية التي تدعم العروض المسرحية وتعتبرها صنيعتهـا وإن كانت على تناقض معها. لذلك وقـف الجمهور من العروض المسرحية على حذر شـديد رغم كل اندفاعـه إليها وتأييده الكاسـح لها. فتحولت مناقشـات العروض المسرحية إلى منابر سياسية واجتماعية بقدر ما كانت تدور حول أمور فنية.

من هنـا انبثقت في هذه المرحلة ظاهرة «المهرجانـات المسرحية» العربية والمحلية. وفي هـذه المهرجانات كانـت الفرق المسرحية العربيـة أو المحلية تلتقي وتتبـادل التأثير وتخلق للمـسرح احتفاليـة لم تكن له من قبل. وكانـت جميع هذه المهرجانـات تنصب في معالجة الموضوعـات التي ذكرناها، والتي لم يخرج عرض مسرحي واحد عنها. وكان الجمهور يحتشـد فيها بقوة وفاعلية وشغف [12].

وهـو ما يصل بنا إلى رابع أبعاد هذه المرحلـة أو أولها فهو «تأصيل المسرح العربي»، ويحتاج هذا الأمر إلى وقفة يتنبه إليها المراقب لهذه الفترة.

لقـد عرفنا أن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح الأجنبي، وقد سـار في الحقبة الأولى مـن عمره وهـو يحاول إتقان تقليد البناء الدرامـي الأجنبي في النص المكتوب كما يحاول إتقان العرض تمثيلا وإخراجا بالتقليد والاحتذاء نفسه من دون أن يمتلك المسرحيون العـرب خبرة كافية بالثقافة المسرحية اللازمة عن هذا الفن. لكنهم عندما اسـتقبلوا هذه المرحلـة كانت ثقافتهم بالمسرح الأجنبي في طريقها إلى التوسـع والاكتمال. لقد عاشـت المرحلة مؤثرات متباينة، فالمسرحيات الأجنبية ترجمت إلى اللغة العربية مع انتشـار كتب النقـد وكتب تاريخ المسرح ومدارسـه وأصولـه واتجاهاته وعصوره وأسـاليبه في التمثيل والإخراج وما إلى ذلك، وترافق ذلك مع عودة العديد من الطلاب الذين درسوا فن التمثيل والإخراج في الدول الأجنبية.

الجدير بالذكر هنا أن هذا الاكتمال الثقافي جاء بعد الاستقلالية عن الاستعمار وعودة زمام الحكم والسـلطان إلى العرب، كما جاء بعد الثورات العربية الكبرى التي هزت أركان

المجتمعات العربية القديمة لبناء مجتمعات جديدة، وهو ما تولد عنه موقف جديد مؤداه أن مرحلة التقليد يجب أن تنتهي، وأن المسرح العربي الذي بلغ من عمره مائة عام أصبح مـن الضروري أن تكون قواعده وأصوله وطريقة عرضه نابعة من أرض الوطن، وأن تكون خصائصه الفنية مستولدة من تراث الأمة العربية مستفيدا من ثقافة الآخرين. وبتعبير موجز: وجب خلق الدراما العربية أو «تأصيل المسرح العربي».

ويلاحظ من يرصد لعملية التأصيل ما أنجزه أحمد شـوقي ثم ممن حاولوا ترسـم خطى شـوقي، منهم أحمد زكي أبوشـادي وعزيز أباظـة ومحمد طاهر الجبـلاوي ومحمود غنيم.. ويلاحظ هنا أن كل هذه الأعمال الأخيرة لم تتقدم خطوة على أعمال شوقي، إنما تمثل انتكاسة لحركة المسرح الشـعري، وهـو ما يعود إلى أن هـؤلاء «اعتمدوا في كتاباتهـم المسرحية على مقدراتهم الشـعرية من دون أن تكون لهم قدرة شـوقي» وهو ما يفسر أن دائرة النسـيان أسـدلت على معظـم هذه المسرحيات وضاع الكثـير منها، وما بقي منهـا أصبح ذكرى لهذه التبعية، ولعل أعمال عزيز أباظة منها الوحيدة التي مازالت تعيش بيننا.

وعـلى الرغم من ذلك، فإن أباظة يظل تابعا لشـوقي لا يملك القدرة الشـعرية التي تجعل لهذا المسرح هذه القيمة التي أخذها مسرح شـوقي وهو ما يمكن أن يوافق عليه العديـد من النقـاد هنا من أن مسرح أباظة «ضعف فيه المسرح وتنوع بناؤه الشـعري.. وكان الشـعر باردا لا يحمل دفعة الحرارة الشـعرية مما جعل المسرح يسـقط». ويلاحظ الحجاجـي أن هذه المسرحيات لأباظة مثلت وكان يقـف وراءها، وأنها «في غيبة صاحبها لا يظن أنه سـيكون لها مكان في عالم الفرجة» متصورا «أنها ستظل حبيسة دفتي كتاب لا تلذ قراءته»[13].

ومهما يكن فإن سـعي شـوقي كان الجهد الأول والمهم لإجراء عملية التأصيل التي حـاول غيره بعدها السـير على خطاه فلم يزد جهدهم - عـلى تنوعه العملي والتجريبي والاجتهادي - على أن يكون ظلا لمسرح شوقي الشعري في المقام الأول.. لقد حاول العديد مـن الكتـاب أن يمتثلوا صفحات التأصيل لهذه الفترة التـي حاولوا فيها في النصف الأول من القرن العشرين. نسـتطيع أن نرى هذا في مصر أو في الشـام أو هبوطا وصعودا من المغرب العربي.

ولتحقيـق ذلـك، عاد الكتـاب المسرحيون - وهم فرسـان التأصيـل والداعون إليه والمحققـون له - إلى أشـكال مسرحيـة واحتفالية قديمة وبنوا منهـا نصوصا ذات نكهة عربية خالصة كانت مادة لعروض مسرحية تحاول أن تستمد أصولها من هذه الأشكال.

وقد وجد الكتاب في التراث العربي تاريخه وحكاياته الشعبية وأساطيره مادة تبني الموضوع المناسب لهذه المحاولة. ورافق ذلك تمرد على الشكل الأرسطي أو التقليدي لبناء العرض المسرحي. وتجلى هذا التمرد في استخدام أشكال عربية محلية كالحلقة والبساط والقهوة وأشكال مجالس السمر العربية. وكانت نتيجة هذا الاستخدام التفافَ الناس حول المسرح بكثافة.

ويلاحظ هنا عدد كبير من كتاب المسرح وفنانيه أنه قد تنوعت أشكال محاولات التأصيل في الوطن العربي تنوعا كبيرا واتخذت أسماء كثيرة، ففي سورية كان «المسرح التجريبي» الذي يسعى إلى أسلوب فني يتواصل مع الجمهور ويكسر العلبة الإيطالية وتنصب غاياته في تحريض الجمهور على التغيير.

وفي مصر كان «المسرح الطليعي» يسعى إلى الغايات نفسها بأنواع من أشكال الأداء غير التقليدي. وبرزت المحاولات المهمة في هذا المجال لعدد من الكتاب المسرحيين.

وفي المغرب كان «المسرح الاحتفالي» الذي يكون المسرح فيه «حفلا عاما تتحقق فيه المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور. وذلك عن طريق الاقتصاد في الملابس والمناظر (الإكسسوار)، الشيء الذي يدفع الجمهور إلى أن يعمل خياله وفكره فيما يرى، وأن يجعل إحساساته في حالة استنفار. وبهذا فقط يمكن أن يكون لحضوره معنى. إن الكراسي التي يجلس عليها جمهور سلبي هي في حقيقتها كراسي فارغة مثلها مثل كراسي المشلولين المتحركة آليا» [14]. وفي الجزائر، حدث الأمر نفسه، فها هو عبدالقادر علولة يبين ما جرى بقوله الذي يصح أن يقال عن جميع المحاولات في هذه المرحلة [15].

وفي تونس والعراق جرى شيء مشابه، فقد حطم الكتاب أصول اللعبة التقليدية في بناء الدراما. وقدموا للمخرجين مادة أعانتهم على تقديم أكثر الأشكال العربية ابتعادا عن تقليدية المسرح.

وكان مهرجان دمشق للفنون المسرحية الحاضن الرئيسي لكل هذه التجارب والأنواع التي جاءت من مختلف الأقطار العربية وتلاقت كلها في نقطة الخروج على الطريقة التقليدية.

وحاول عدد من الشعراء كتابة الدراما الشعرية، وإن لم يطوروا البحور أو التفعيلة، منهم عبدالرحمن زيدان بالمغرب الذي مارس الكتابة بالشعر العمودي في مسرحيتي «مأساة المعتمد» و«وادي المخازن»، وهو ما حاول البعض تبريره من أن شعراء الثالوث الفرنسي راسين وكورني وموليير، وعند شكسبير نفسه، وبل وعند لوبي ديفيغا، ودولا باراكا

وكيسبدو في إسبانيا، بل إن إليوت بالذات، المعلمة الشعرية الدالة على أكبر صحوة إبداعية بالقرن العشرين، التزم بالقيود القديمة الصارمة في مسرحية «حفل كوكتيل» ومسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»، وهو يتعارض في كثير من إعادة صياغة الحاضر أو التاريخ عبر التفعيلة التي أعاد صياغتها وتبريرها أحمد شوقي وباكثير وصلاح عبدالصبور في العصر الحديث [16].

بيد أن كل هذا التمرد على البناء التقليدي طور أسلوبين محددين هما:

- المنهج البريختي.
- مسرح العبث.

وعن الأسلوبين يقول فرحان بلبل في كتابه «المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة»:

أما المنهج البريختي فقد كان الأوسَع والأكبر والأطغى لأن الأساس الفكري له هو السعي لا إلى تفسير العالم بل إلى تغييره. وهذا التغيير هو جوهر المرحلة الثالثة كلها. وقد وجد العرب في منهج بريخت بغيتهم، لأن «الأمور الباطلة عنده في هذا العالم كالحرب والاستغلال يمكن علاجها. وزمن الشفاء يمكن إدراكه».

أما مسرح العبث - وقد اندرج معه وتحته ما سمي بالمسرح الطليعي - فكان أقل انتشارا. والجانب المشترك بينه وبين المنهج البريختي هو سعي المنهجين إلى تحطيم أصول الدراما التقليدية. والذي دفع المسرحيين إلى هذا المنهج أن الطليعية في مجملها «طريقة للاحتفال بموت البرجوازية» والذي جعلها لا تمتد واسعا في المسرح العربي أنها «لا تستطيع أن تذهب أبعد من ذلك. فهي بطبيعتها العنيفة غير قادرة على حقن معارضتها بأي آمال جديدة في ارتقاءات جديدة في العالم. تريد الموت، تريد أن تعبر عن رغبتها هذه، وتريد أن يموت كل شيء معها».

لقد اشترك المنهجان في الغضب من الواقع الاجتماعي. أما الأول فيفتح باب الأمل للتغير وهو الحلم العربي في هذه المرحلة. والثاني يغلق باب الأمل في التغيير وهو ما لم يقبله العرب.

لكن محصلة هذا الكلام أن المسرح العربي الذي أراد التخلص من التقليد لجأ إلى التقليد، وكل ما فعله أنه استفاد من مناهج ثارت وتمردت على تقليدية المسرح. فكأنهم عادوا إلى حيث بدأوا، ووجدوا أنفسهم بعد كل محاولاتهم في استقلالية البناء الدرامي المنبثقة عن استقلاليتهم السياسية،

يعودون إلى أحضان الذي أرادوا الاستقلال عنه. وهذا هو السبب فيما قلناه من أن تقليد المسرح الأجنبي تضايق منه العرب بقدر ما لهثوا وراءه سعيا إلى تبنيه والتمكن منه.

ونحب أن نبادر إلى القول هنا إن معركة تقليد المسرح الأجنبي للخروج منه بالعودة إليه هي التي جعلت المسرح العربي يسعى الى «التأصيل». وذلك لأن قواعد المسرح لا تتغير. لكن الذي يتغير هو أشكال بلورتها بأساليب مختلفة في نصوص ينحو كل واحد منها نحوا خاصا بصاحبه مهما بدا من تقيده بأساليب مدرسة أو اتجاه.

وبهذا الشكل لا يوجد نصان مسرحيان متشابهان - دعك من تطابقهما - وإن تقيدا بقواعد الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية. وهذا الحكم هو الذي انطبق على ما فعله المسرحيون العرب في هذه المرحلة. فقد تمكنوا من معرفة قواعد المسرح الأساسية في بناء الشخصية وتطوير أشكال التصاعد الدرامي وإتقان الحبكة بمعناها العام لا بمعنى حبكة الدراما التقليدية.

ويلاحظ الناقد المدقق هنا أنهم قلدوا منهجي بريخت والطليعية دون أن يقلدوهما على الإطلاق، بل كان لكل واحد منهم نكهته الخاصة وطريقته في بناء هيكل جديد خاص به إن اشترك مع غيره في بعض الملامح أو استفاد من أسلوب ما - والاستفادة جزء من الإبداع الإنساني - فإنه خرج من بين يديه متفردا لا يشبه نصا أجنبيا أو نصا عربيا آخر. ودليل ذلك مجموعة النصوص المهمة التي كتبوها في هذه المرحلة. فإنك تستطيع، إن شئت، أن تعدد التأثيرات التي استقى منها كل كاتب نصه المسرحي.

وتستطيع أن تتهمه بالتقليد ما شاءت لك معرفتك ومعرفته بالتراث الأجنبي. لكنك مضطر في نهاية المطاف وبعد كل الجهد المبذول في رد نصه إلى جذر غربي لأن تعترف بأنه نص عربي شكلا ومضمونا. وأن شخصياته مستمدة من البيئة العربية، ولا داعي للتذكير بأن مفردات الشخصية التي يبنيها الكاتب هي الفيصل الأول في انتماء الأسلوب إلى أرضه، وأن بناء الحكاية متطابق مع مسارب التفكير للإنسان وتلذذه بسرد الحكايات. ومعروف أن الشكل الذي توضع فيه الحكاية هو الفيصل الثاني في أصالة وإبداع أي نص مسرحي. وهذا ما فعلته المحاولات العربية.

وفي حين كان الكاتب العربي يقدم إبداعه في مجال الكتابة، كانت الفرق المسرحية العربية، كبيرها وصغيرها، تقدم شوامخ المسرح العالمي. وقد انتقت منها النصوص التي تنصب في الأهداف الفكرية لهذه المرحلة. وكان تقديمها مختلفا تماما عن تقديم النص الأجنبي في المرحلتين السابقتين. فلم يقم المخرجون بالتمصير أو التشويم كما في المرحلة الأولى. ولم يقوموا بالتحوير والتعديل كما في المرحلة الثانية. بل كانوا أكثر أمانة مع هذه النصوص. فقدموها كما هي بأجوائها ومناخاتها ومدلولاتها التي انتقيت بسببها. وكل ما فعله المخرجون في تعاملهم مع هذه النصوص هو القيام بشيء من الإعداد البسيط لكي يتناسب النص مع طبيعة الخشبة المسرحية العربية وإمكانياتها. وكان هذا التقديم بهذا الشكل جزءا أساسيا من عملية تأصيل المسرح العربي.

معنى هذا أن التأصيل كان يقوم على تقديم النص المسرحي المتين بإهاب عربي. ومن يقدم إهابه بقوة، يستند إلى تقديم إهاب غيره بقوة.

ولو رجعت إلى ما قدمته مسارح الأقطار العربية من النصوص الأجنبية في هذه المرحلة «لوجدت هذه الأعمال من عيون النشاط المسرحي العربي الذي وجد فيه الجمهور بغيته كما وجدها في النصوص العربية. وكان ذلك تكاملا فذا في ازدهار هذه المرحلة. فهو إبداع ذاتي وانفتاح على ثقافة العالم. وليس هذان الأمران إلا وجهي العملة في ازدهار المسرح وقوة تأثيره والتفاف الناس حوله [17]».

إن هذا كله يجعلنا نخلص إلى أن الكاتب العربي استطاع - لأول مرة منذ بداية المسرح العربي - أن يتقدم إلى التراث الإنساني بإضافات مهمة بينها وبين المسرحيات الأجنبية من نقاط التشابه والاختلاف مثل ما يكون بين كتاب الكلاسيكية القديمة والكلاسيكية والرومانسية مثلا، وهذه النقاط المتشابهة والمختلفة هي التي تطورت على أساسها جميع الفنون والآداب التي تستقي ممن سبقها شيئا ويضيف كل واحد من المبدعين إليها شيئا، والقاعدة التي تقول «لا جديد تحت الشمس» تصبح صحيحة إذا أتبعناها بقولنا «لكن كل أثر مبدع جديد» مادام المبدع يسعى إلى التجديد وعيناه تسعيان إلى محاولة «التأصيل» وتعميقه.

يمكن القول هنا إن ما أنتجه الكتاب المسرحيون في قطر من أقطار العربية في هذه المرحلة رحل إلى عدد كبير من الأقطار العربية. ومن يقترب أكثر من

فهـم الظاهرة يلاحظ أن هذه النصوص المهاجـرة وجدت مرة بعد مرة إقبالا وتجاوبا وتفاعلا في القطر المهاجر إليه مثلما لقيت في القطر الأول التي عرفت فيه بل قدمت هذه النصوص في أقطارها مرات عديدة أيضا وهو ما يدل على أن هذه النصـوص عالجت الموضوعات التي كانت تمثل الحلم العربي الطامح إلى التغيـير بفعل ثوري أنجزه المواطنون العرب أو بفعل إصلاحي أراد العرب أن يطوروه إلى فعل ثوري.

ونلاحظ هنا أنه كما قدم الكتاب هذه النصوص القوية التي أسست لمسرح عربي مؤصـل، كذلك طوعَ المخرجون والممثلون ما تعلموه في المعاهد الأجنبية أو المعاهد العربية التي تسـير على المناهج الأجنبية - ولاتزال معاهدنا المسرحية العربية تفعل ذلـك - لتقديم فن عربي اكتسـب الخبرة والعلم ليتحـول إلى فن جماهيري يلامس بالإيماءة والفعل والحركة عواطفَ المتفرج العربي، والملاحظ هنا أن هؤلاء فعلوا ذلك راضين أو مرغمين، وتفسـير ذلك يعود إلى أن الجمهور الذي كان يطلب من المسرح أن يلبي حاجته إلى التغيير والتحريض على التغيير كان هو من حول العمل المسرحي من متعة فنية إلى قضية وطنية واجتماعية، وكان على الفن أن يلبي هذه الحاجة.

ومهـما يكن، فإن المسرح في هـذه المرحلة ازدهر بهـذا التوهج على الرغم من ضعـف الإمكانيات المتاحة لـه، فصالات العروض قليلـة حتى في العواصم الكبـيرة، وأكثر المـدن العربية كانت تخلو من مثل هذه الصالات أو تشـكو من قلة التجهيزات.

يضاف إلى هذا أن عدد الدارسـين لفن المسرح بشكل أكاديمي قليل جدا، وقد اعتمدت هذه الموجة في الدرجة الأولى على «الهواة» شـأنها في ذلك شأن المرحلـة الثانيـة. والهواية هنـا بمعنى الوقوف على خشـبة المسرح من دون دراسة تقنياته ولا تعني نقيض الاحتراف العملي المعاشي.

الجدير بالذكر هنا أن العديد من هؤلاء «الهواة» كانت معلوماتهم العامة عـن المسرح لا تتجاوز ما أتيح لهم من قـراءات إن كانت كثيرة فلا تغني عن الدراسـة المنهجية لأصول التمثيل والإخراج، ومع ذلك اسـتطاع هؤلاء الهواة بالموهبة وبالاستجابة للجمهور أن يقدموا عروضا قوية جعلت المسرح في حالة من الازدهار والتصاعد قلما نعرفها اليوم.

والأهــم من هذا أن المسرحيين - على اختلاف درجاتهم – كانوا قد تغلبوا على صعوبات النقص في وجود الصالات وتجهيزها، وانصبت اتجاهات المسرح التجريبــي والاحتفالي والبســاط والســامر وغيرها من الأشــكال التي تفجرت عــن حالة الازدهار هذه، في تحويل هذا النقــص إلى نقطة قوة تجاوب معها الجمهور. وهو ما يجعل العديد من الكتاب أو الفنانين من عرض التجربة مما جعل فنانا ســوريا يقول بالحرف: «لقد طفنا في أنحاء القطر العربي الســوري. وقدمنا عروضنا في المدن والأرياف والتجمعات العمالية في أماكن عامة ليست فيها أي تجهيزات مســاعدة. فحولنا هذه الأماكن إلى شكل منصة بدائية مثل تجميع الطــاولات بعضها إلى بعض. وكان معنا جهاز إضــاءة صنعناه بأيدينا، ولم يكن يزيد على مصابيح عادية. وكان الجمهور يحتشــد بالمئات في تجاوب مذهــل يتلوه نقاش حار حاد لا ننجو منه بجلدنا إلا بشــق النفس. ولو أتيح لك أن تســأل عددا مــن مسرحيي هذه المرحلة عما أتيــح لهم من إمكانيات وتجهيزات لكان جوابهم مثل هذا الجواب» [18].

ومــن الملاحظ هنــا أن هذا الصعود الفكــري العام كانت تتوازى معــه حالة صعود المسرح الشعري الذي شــهد مروره من حالة التأصيل لدى أحمد شوقي وتابعيه إلى حالة التجديــد والتطويــر في المحاولات التالية لــدى عدد من كتاب الدراما الشــعرية لعل من أهمهــم عــلي أحمد باكثير وصلاح عبدالصبــور، أما باكثير فقد واصل نتــاج دراما المسرح الشعري في الفترة التي توقفت بعد ريادته وحتى العام 1959 لمدة تسعة عشر عاما، وكان دؤوبا حيويا إلى حد بعيد.

مــن يرصــد لهذه الفــترة يلاحظ أن اجتهــادا كبيرا في المــسرح الشــعري مثله باكثير بمسرحيتيه: «همام في بلاد الأحقاف» (1934) و«أخناتون» (1940).

وتجربة باكثير – كما يلاحظ نقاد هذه الفترة - تجربة رائدة فقد واجه قضية توظيف الشــعر وبحوره في الشكل الدرامي، إذ اســتفاد من محاولات شوقي السابقة في التجريب الإيجــابي، وعاصر تجربة عبدالرحمن الشرقاوي اللاحقة في التعامل مع التفعيلات بشــكل جديد إذ اســتخدم باكثير التفعيــلات في ترجمته لمسرحية «روميو وجولييت» فالتزم ببحر واحــد هو البحر المتدارك وعلل صنيعه الجديد باســتغنائه عن الشــعر البيتي أو المقفى بقولــه «فهذا الشــعر - أي المقفى - أبعد ما يكون عــن الصلاحية ليكون لغة المسرح، لأن اســتناده إلى البيت الكامل كوحدة مســتقلة عن سابقه ولاحقه يعمل على تجزئة الوحدة

التعبيرية وتقطيعها إلى وحدات متساوية مستقل بعضها عن بعض دون مراعاة لاختلاف الجمل المسرحية طولا وقصرا، وينشأ عن ذلك أن الجملة المسرحية التي تكون أطول من أن يستوعبها بيت واحد تنشطر في بيتين تفصل بينهما فصلا واضحا ليس من السهل على المستمع أن يغفل عنه، وكذلك الحال في الجملة المسرحية التي تكون أقصر من أن تشغل بيتا كاملا فإما أن يصلها الكاتب بجملة مسرحية أخرى أو بجزء من جملة مسرحية أخرى، وإما أن يضطر إلى الحشو لتكملة البيت» [19].

على أي حال، فإن هذا رأي باكثير، وهو رأي وجيه إذا علمنا أن المسرح هو فن التكثيف الكامل، تخدم الكلمات الأحداث وتدفعها إلى الاطراد والتطور، وإذا أصبحت الكلمات عالة على الأحداث، فإن الفعل الدرامي يهبط هبوطا شديدا بل يتوقف المد الدرامي تماما، ذلك أن الجمل الطويلة التي لا مبرر لها قد خنقت الاحداث وأجهضت التوترات الناشئة عنها وبالتالي تفقد المسرحية شرعية وضعها تحت هذا المسمى السحري الجذاب، الدراما.

وسجل باكثير نفسه في بداية النص أنه لم يسترح لبحور الكامل والرمل والمتقارب والمتدارك في الدراما، ومن ثم فقد لاحظ «أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية هو البحر المتدارك فالتزمته»، وعلى الرغم من أن رصد هذه المحاولة يرينا أن صاحبها عانى من الاضطراب، فإن التدقيق هنا يرينا أن الشاعر الدرامي حاول تطوير الأداة الشعرية وبحورها بشكل يسعى إلى التوتر الدرامي، وهو يحسب له كثيرا في حرصه على الحوار الدرامي.

وناحية أخرى تجعل من هذه المسرحية قيمة خاصة، وذلك أنها أول محاولة للاستخدام الفني للتراث في أدبنا العربي على ما أعلم، فقد كان صوت التاريخ أعلى بكثير من صوت الفن في مسرحيات شوقي وعزيز أباظة، فكانت شخوصها ظلا باهتا من التاريخ كأنها قد خرجت من القبر لفورها، وفقدت بالتالي عناصر الحياة النابضة بالحركة، وتحولت إلى دمى تتحرك - والشاعر معها - بخيوط التاريخ وحده. كتب باكثير هذه المسرحية وفي ذهنه صورة لهذا الملك الشاب الذي أحدث أول ثورة من نوعها في العالم ونادى بالتوحيد، واختار لمسرحيته لغة تناسب هذا «الجو» الذي عاشه أخناتون، فكانت اللغة صوفية رقراقة شفيفة تكشف عن مهارة فائقة في تطويع اللغة للدراما واستجابتها على يدي باكثير لتموجات النفس الإنسانية [20].

ونكتفي من باكثير بنص لنشير إلى عبدالرحمن الشرقاوي قبل أن نصل إلى أقصى درجات التعبير الدرامي في المسرح الشعري في هذا الوقت لدى صلاح عبدالصبور لنعاين بعدها درجات الجذر التي يعاني منها هذا اللون المهم من الدراما من نهايات القرن العشرين.

وعلى هذا النحو، يمكن القول إنه توقفت حركة التطوير للمسرح الشــعري إلى نهاية الأربعينيات، فلم نعاين دراما شعرية متطورة في هذا الصدد، فقد كان آخر نص لشوقي في العام 1932 وآخر نص لباكثير في العام 1959، حتى إذا ما وصلنا إلى العام 1962 طالعنا نصا شــعريا لعبدالرحمن الشرقاوي بعنوان «مأســاة جميلة»، ثم توالت نصوص عدد آخر من كتاب الدراما الشعرية كان في أقصى درجات التعبير لديهم صلاح عبدالصبور لتعكس حالة الصراع على الحياة الإنســانية في الأرض على حالة الصراع على التفعيلة والدراما الشــعرية على النصوص.

وتصل حركة المد الشــعري مع صلاح عبدالصبــور إلى أقصاها، وهو ما يمكن أن نرصد معه، في حالة الصعود الشرقاوي ثم عبدالصبور بعد ذلك. أما الشرقاوي، فقد بدأ محاولاته بـــ «مأســاة جميلة» في العام 1962 حتــى «عرابي زعيم الفلاحين» في العــام 1985 مرورا بنصوص شعرية مهمة مثل «الفتى مهران» في العام 1966، و«تمثال الحرية» العام 1967، و«وطنــي عكا» في العام 1969، و«الحســين ثائرا» و«الحســين شــهيدا» في العام 1969، و«النسر الأحمر» في العام 1976.

فالشرقاوي لم يســع إلى المسرح الشــعري عبر وزن واحد كــما اجتهد باكثير في هذا، بل تناول الأوزان بشيء مــن التنوع معتمدا على البحور الكامل والخبب والرمل، خاصة في فــترة تالية حين برزت تفعيلات من مثل المتقارب والمتدارك والوافر مؤثرا الاســتفادة من التفعيلة الواحدة في الفن الدرامي وإن كان قد انســاق «وراء الاستدعاء من دون أن يحسن لحظة التوقف» [21].

وكــما يمكن أن نجد هذا التراســل الذي يؤثر في إيحــاءات التفعيلات في أول نصوصه الشعرية، نجدها أيضا في نهايات نصوصه «عرابي زعيم الفلاحين».

وهو ما يمكن أن نوافق عليه المراقب من أن تجربة المسرح الشعري عند الشرقاوي منفصلــة عــن التجربة المسرحية، مــما أدى إلى الكثير من التزايــدات التي كانت أحد العوامل التي أســهمت في ترهــل المسرحية وعدم التركيز والطــول المسرف دونما داع، بحيــث يمكن أن يقال إن تجربة الحوار الشــعري في مسرح الشرقاوي جزء من تجربة الشــعر الجديد في الخمســينيات لم تتجاوزها إلى التطور الكبير الذي حدث في تركيبة الجملة الشــعرية في الســتينيات والســبعينيات والثمانينيات [22]، بحيث يمكن القول إن التعبير الدرامي عند عبدالرحمن الشرقاوي لم يتراســل ويتواصل عبر التعبير الدلالي للموضوع الذي يعرض له.

وهـــو ما يمكـــن أن يقال معه إن الشرقـــاوي - مثل الكثير من شـــعراء زمانه - بدا غير موفق في النص الدرامي الشـــعري، وهو ما يلاحظه هنا من أن فن الشـــعر فاق فن الفرجة الذي هو أهم ســـمات الدراما، وهو ما يجعل د. الحجاجي يؤكد أن الشرقاوي - مثـــل باكثير - لم يدخل المسرح من باب خبرته به فنا للفرجة، بل من خلال خبرته به قارئا له ولا يخرج أحمد باكثير عن ذلك، فهو دارس للمسرح دراسة جيدة. ولكن علاقته بالفرجة علاقة محدودة [23].

لقـــد حاول الشرقاوي أن يمارس الحـــراك الدرامي في المسرح الشـــعري، غير أنه يمكن القـــول إن محاولاتـــه وإن بدت عالية فإنها افتقرت إلى الحـــراك الدرامي، وبدت أقرب إلى الحراك الشعري منها إلى الحراك الدرامي الشعري إلى حد بعيد.

وهو ما تجنبه آخر شـــاعر من شعراء الدراما الشعرية في نهايات القرن العشرين وهو صلاح عبدالصبور، إذ يمكن القول هنا إن الدراما الشعرية عند عبدالصبور وصلت إلى أعلى خط بياني لها في مسرحياته الشعرية التي وصلت إلى خمسة نصوص هي: «مأساة الحلاج» (1964)، «مســـافر ليـــل» (1968)، «الأمـــيرة تنتظر» (1969)، «ليـــلى والمجنون» (1971) و«بعد أن يموت الملك» (1975).

ومراجعـــة النصوص التي قدمهـــا عبدالصبور ترينا أنها حاولـــت، في محاولة أخيرة، الوصول إلى قمة قوس التغيير الذي امتد من منتصف القرن التاســـع عشر حتى بدايات القرن الحادي والعشرين، لكنها تظل المحاولة التي سعت إلى التغيير في التعبير الشعري والإفـــلات بتطوير عناصر القصيـــدة الدرامية إلى تعدد الإيقاع مـــع تحدد الحكي، وهو تطوير لاحظه نقاد العصر حين سجلوا أن صلاح عبدالصبور أهم رواد القصيدة الدرامية لم يطـــور عروض الشـــعر الجديد بعيدا عـــن دينامية الفعل المسرحي، ســـواء في تقبله لزحافـــات وعلل كانـــت مكروهة عند القدماء، أو غلوه في التأثـــر بالقصيدة في دلالاتها الشعرية في خط الشعر.

وفي جميع الحالات، فقد وصل في تطوره إلى درجة قصوى في عالم المسرح الشـــعري في ذلك الوقت. وهو التطور الذي يمكن ملاحظته في القصيدة الحديثة عبر عدة عناصر مهمة كانت أهم أدوات الشـــاعر في كتابة المسرح وهي التي ســـهلت له مهمته، وهذه العنـــاصر تتحـــدد إيثار القصيدة الدراميـــة التي يختلط فيها الغنـــاء بالقص لتتحرك في دائرتين لتتوصل رســـالة القص في إيقاع شـــعري قام بجهد في توظيـــف المنولوج توظيفا دراميا، فضلا عن تعدد الأصوات الذي انتقل من القصيدة إلى النص الدرامي [24].

وصلاح عبدالصبور حاول الخروج من هذه التأثيرات لتقديم واقع درامي عبر «الخطاب» الدرامي الحديث، فحاول أن يتجاوز مرحلة التأصيل منذ أحمد شوقي إلى مرحلة التطور عبر باكثير والشرقاوي وعدد كبير من الشعراء الذين آثروا الولوج من باب الدراما، فلم تجاوز محاولاتهم مرحلة الوصول في التعبير الدرامي إلى أقصاه في نهاية القرن العشرين، وهو ما نجح فيه عبدالصبور إلى حد بعيد.. يمكننا في هذا السياق أن نرصد محاولات واعية تطورت في العبور من تجربة عبدالصبور، بعضها حاول التعبير بشكل واع وبعضها الآخر أخطأه التوفيق، بعضها عبر التراجيدي كـ «مأساة الحلاج» وبعضها آثر الرمز كأعماله الأخيرة: «الأميرة تنتظر» و«بعد أن يموت الملك»، لكنها جميعا كانت تشير في السياق الأخير هنا إلى مرحلة صلاح عبدالصبور التي وقفت فيها إلى حد بعيد.

وهي المرحلة التي يمكن أن نقول فيها إنها بدت - مع تميزها – تشير إلى الأضواء التي توالت في النفق البعيد، أو هي التي توالت مع غيرها مع نهايات القرن العشرين إلى بدايات القرن الحادي والعشرين إلى الضوء الأخير في نهاية النفق الذي يمتد بعده إلى بعيد.

هذا النفق الذي لا نعثر فيه إلا على بعض الضوء البعيد في النفق البعيد، وهو ما نحاول الاقتراب منه أو التعرف عليه. وهو ما يعود بنا إلى إعادة محاولات الدراما الشعرية عبر حركتي المد والجزر في السياق الزمني، وعبر شهادات المعاصرين [25] لهذه الفترة.

إن رصد واقع المسرح خاصة والمسرح الشعري على وجه أخص في الحقبة الأخيرة يرينا بداية حراك حركة الجزر في المد المسرحي العربي من الثمانينيات حتى اليوم، وهو ما تبدأ معه حالات الانحسار والجمود – وبالتبعية – في التعبير عن الواقع عبر آليات التعبير وفي مقدمتها المسرح الشعري.

وهنا تبدأ المرحلة الأخيرة التي شهدت – على عكس ما هو سائد – تراجعا في التعبير الدرامي وتجلياته السابقة، وعبر عديد من المشاركين فيها أو راصديها، ولدينا شهادات كثيرة يمكن التأكيد بها على هذا الجزر المروع ورموزه، من ذلك ما تؤكده هذه الشهادة عبر عدة ملامح.

أول هذه الملامح غياب «النص المسرحي»، عربيا كان أم أجنبيا، ونقصد بالنص المسرحي هنا هذا الأثر الأدبي المبني على أصول الدراما حسب المدرسة التي ينتمي إليها، والذي ينتقل من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة. والذي يمكن لأي مسرحي أن يقدمه.

إن مثــل هذا النص كان عــماد النصوص المسرحية في المراحــل الثلاث للمسرح العربي بالشــكل الذي وصلنا اليه في كل مرحلة من هذه المراحل. إننا في هذه الفترة أمــام نصوص «مؤلفة» تقدم للعرض، فإذا انتهــى العرض لم تعد صالحة مرة أخرى، لأنهــا لا تهتم بالدراما ولا بعناصرها. وهي تشــير إلى أنها نصــوص المخرجين الذين يريدون تقديم هذا النص أو ذاك في هذه المناسبة أو تلك على ندرتها، فهي نصوص المناسبة لا نصوص درامية تقدم الحراك المطلوب. ومع متابعة ما يقدم هنا أو هناك في الأقطــار العربية اليوم يلاحظ أن المخرج يضع خطته الإخراجية واضعا في اعتباره إمكانيات الخشــبة التي يعمل عليها، ثم «يفصل» كلاما مناسبا لهذه الخطة، أي أن النص يأتي تاليا وليس أولا كما كان من قبل. ويكون «توليف» الكلام لا لغاية فكرية كــما كان انتقــاء النص من قبل، بل يكون تحقيقا للتقنيــة ولا قيمة لفكرة الكلام أو الهــدف الفكري لــه. حتى إذا تناول المخــرج نصا معروفا فإنه يجــري عليه عملية التوليف تلك.

وهي ليست تمصيرا أو تجريبا فاعلا كما كانت الحال في المرحلة الأولى، بل هو أقرب إلى أن يكون تمزيقا وتشويها له، ولم يكن تحويرا أو تعديلا كما كانت الحال في المرحلة الثانية، بــل صار تقطيعا لأوصال النص حتــى يركب ما بقي منه على قالــب التقنيات المسرحية. وبذلــك تناقض انتقاء النصوص في هذه الفترة مع انتقائها في المرحلة الســابقة كما تناقض التعامل معها.

إننا في المرحلة الأخيرة أمام حركة الجزر الحادة. ففي المرحلة السابقة، كان على العرض أن «يبرز النص» ويؤكده، أما في هذه الفترة فإن العرض هو الذي «يبرز المخرج».

المخرج هنا هو بطل المسرح الشعري إذا قدم وفي مناسبات محددة، وهذا هو الوجه الأول مــن وجوه غياب الأهداف الفكريــة التي يقام فيها نص من الدراما الشــعرية، أما ثاني الوجوه فهو الذي يشــير إلى غياب الممثل بطلا للعرض المسرحي. والمعروف أنه حينما يكــون النص المسرحي بفكرته وأهدافه الاجتماعية التحريضية واحتلال الكلمة مكانة أولى في العرض المسرحي، يكون الممثل هو البطل الرئيسي لأنه الحامل للشــخصية وأفكارها عبر التطور الدرامي الذي يشــحذ الكاتب كل قواه لإبرازه، وهــو ما يفهم معه كلمة بريخت «أضيئــوا ثمرة أعمالنا»، ولم يقصد من ذلك إلا أن يظهــر الممثل في كامل قدراته التعبيرية التي تجعل المتفرج يتواصل مع العرض المسرحي بحرارة وحيوية. أما عندما يصبح الإخراج بديلا لنص الدراما الشــعرية أو الممثل بديلا للفكرة والموقف، فإن «الســينوغرافيا» تصبح

بطلا في العرض المسرحي.

هنـا يتحول الممثـل إلى أداة من أدوات السـينوغرافيا، وهنا أيضـا - كما يلاحظ المراقـب لحركة الدراما الشـعرية اليوم - تحدث المفارقة المؤلمـة. وهي المفارقة التي تشـير إلى دلالـة تغير الأحداث وتغير المناخ، وهو ما يتلخـص في حقيقة أخرى مؤداها أنـه حين يتطور فن التمثيـل ويزيد عدد الممثلين وتتعدد قدراتهـم، تهبط قيمتهم - بالتبعية - في العـرض المسرحي الجديد الذي نعاينه اليوم في المسرح العادي فضلا عن المسرح الشعري.

وعلى هذا النحو، فنحن أمام منظومة جديدة، لم يعد مطلوبا من الفنانين أن «يمثلوا» أو حتى يجسدوا الشخصيات المقدمة دراميا تجسيدا بناء، بل صار مطلوبا منهم أن يظهروا «تكوينـات الجسـد» الظاهرية وتعبيرات الوجة العالية وحـركات اليدين السريعة. لهذا، نلاحظ أنه زادت اليوم إشـارات ودراسات عن «جسـد الممثل» وقدراته التعبيرية، وليس عن شـحنته الداخليـة وقدراته التمثيلية، عن الحراك التمثيـلي السريع أكثر من التضمين الفني الراقي.

إن ما يحدث الآن على المسارح العربية يشير إلى أمر آخر تماما، غياب الكلمة الدرامية من عالم المسرح الشـعري، وإذا قدمت في مناسبة أو افتتاح فإنها تظل قاصرة عن الانتقال من فعل درامي إلى فعل درامي أرقى.

إن الاقـتراب اليوم مـن آليات العروض المسرحية ترينا أن هـذا العرض أو ذاك يقدم بـين مفردات الصالة ومواصفات القاعة، وهو ما يلاحظ معه المخرج اليوم أن هذا العرض الجديد يقدم بناء على مواصفات صالة معينة بقدراتها وفسـحتها وليس بناء على مشاهد درامية وأحداث راقية.

وهـو ما يقـول معه المسرحيون الجدد إن ما نقدمه هـو الفعل التمثيلى أكثر من «المضمـون» الذي يقدم في الأعـمال الخالدة، فإذا نقص جزء من الشروط التقنية التي تقـدم اليوم تهافت العـرض المسرحي وتراجع. وذلك - كما يلاحـظ الفنان المعاصر - عكس ما جرى في المرحلة السـابقة. فالانتقال كان سـهلا عليها. ولأن الممثل هو البطل فإنـه لا يهتم بنقص المسـاعدات الفنيـة. ولأن الغاية تحريضيـة فكرية، كان من هم الفـرق المسرحية أن تبشر بهذا التغيير في كل مكان. أما في هذه الفترة فلا الهم الفكري يدفع العروض المسرحية إلى الانتقال، ولا الشروط الفنية غير المتوافرة دائما تشجع على الانتقال. وبذلك خسرت عروض المسرح العربي تطوافها الواسع في أرجاء قطرها، وقللت

من فرص انتقالها إلى غيرها من الأقطار.

وهو ما يصل بنا إلى ملمح جديد فيما يقدم اليوم وفيما يلخص فلسفة الجمهور الذي يأتي إلى القاعة ويقوم بالدور الآخر للمتلقي.

لنتذكر مع الشاهد المشارك لهذه الفترة أن المسرح العربي كان ومازال «حاجة اجتماعية» وليس «إرثا ثقافيا»، وعندما تنتفي هذه الحاجة ينصرف الجمهور ببساطة دون أن يعتبر نفسه خاسرا. وهذا ما حدث في نهاية كل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة. فقد كان الجمهور ينحسر بسرعة عن ارتياد المسرح بحيث كانت كل موجة تعود إلى بناء العلاقة من جديد مع الجمهور. ولأن المسرح في هذه الفترة لم يعد يلبي حاجة اجتماعية فقد انصرف عنه الجمهور العريض الذي كان يتدافع لحضور العروض المسرحية في ذروة المراحل الثلاث السابقة. ولا يعني ذلك أن المسرح العربي اليوم بلا جمهور، بل يعني تغير العلاقة معه. ويمكن أن نوافق هنا على أنه يظل محدود العدد. ودليل ذلك أن العدد الذي يقبل على العروض المسرحية اليوم أقل بكثير من عدده بالأمس على الرغم من ازدياد السكان الكبير الذي حدث في السنوات الماضية في الوطن العربي.

وهو ما نلاحظ معه أن هناك جمهورا ثقافيا من ناحية ثانية يعتبر المسرح «كمالية فنية» وليس جمهورا مطالبا بالتغيير الاجتماعي والسياسي. ومناقشاته تنصب على الناحية الجمالية وليس على الأهداف الفكرية. وهو يتلقى العروض المسرحية بحالة من المراقبة البعيدة وليس بحالة من التوحد اللاهب كما كانت الحال من قبل. وهذه العلاقة هي التي وصفناها في أول البحث بأنها شبيهة بطرفين واقفين كلاهما في مواجهة الآخر وبينهما لوح من الزجاج يفصل بينهما ويمنع اندلاع اللهيب من طرف إلى آخر.

وهو ما يمكن أن نوجز معه حالة المسرح العربي في ثنائيات متعارضة كما يلاحظ المراقب لهذه الفترة الأخيرة التي نعيش فيها عبر عدة حقائق:

لقد تطور فن الأداء المسرحي ومن ناحية أخرى تراجعت الكتابة للمسرح، وهو ما يمكن أن يقال عن الإخراج الذي تطور لكن من غير هدف فكري مشترك، ونصيح مع شهود هذه الفترة بحقيقة أنه تكاملت العروض المسرحية في حلة بهية «لكنها شاحبة».

وهذا يعني أننا نعيش في هذه الحالة التي عرفت الجزر الحاد في الحراك الفني سواء عبر المسرح التقليدي أو المسرح الشعري، ونظرة عامة إلى المنطقة ترينا كم الفوضى والاضطراب الذي أصبح سائدا في الخروج من عصر العولمة إلى عصر الفوضى

«غـير الخلاقة» التي ترسـم للمنطقة مـن خارجها وتعيش فيها المنطقـة لكل المؤثرات التـي نعرفها جميعا، حتى إننا يمكـن أن نعيد النظر فيما يجري في المنطقة - وللمنطقة - لنرى، من بعيد، مسرح المنطقة العربية بأقطارها التي تعاني - مثل كل مأسـاة درامية حادة - حالة من الأحداث الدامية التي تجري وكأنها حدث درامي كبير يتعدد فيه نظام الإشـارات ورموز العلامات وخطوط الحركات والأفعال الدرامية لتصنع كلها في المشـهد الأخير ميلودراما هائلة.

يمكننـا أن نقـول إذن، ونحن نتابـع حالة المد والجزر الهائلـة في المنطقة، إن الحراك الدرامـي الشـعري انتهى إلى الاخفـاق، وإن حركات التأصيل الدرامـي التي بدأها خليل اليازجي بمسرحية «الوفاء والأمل» في بيروت ثم في القاهرة في منتصف القرن التاسـع عشر تشهد حالة الجزر الحاد الذي تعرفه دراما المسرح الشعري العربي اليوم، وهو ما يحتاج منا العود - من جديد - إلى البدايات، الحراك الأول من التأصيل إلى التغيير.

2

الباب الثاني

الدراما الشعرية «عين الطائر» (المشهد الأفقي)

«إن الحــراك الإيجابي - مع غيره - من أدوات الإبداع الفني أو الفكري - يجــب أن يحمــل «خطــاب» التغيير بعنــف، ويتوســل في هذا بكل تقنيات المسرح الموروثة، وكل مفردات التاريخ ورموزه»

المؤلف

لنســتعد عين الطائــر هنا عبر حــراك التطور والتغيــير في الواقــع.. مــن التعريفــات والتجارب الأولية إلى الحراك الفاعل الدال عبر الزمن..

وهو ما نتمهل عنده قبل أن نتمهل عند حركة الضــوء التي تمضي إلى نهاية النفــق؛ إنه الحراك في مرآة الدراما الشعرية بين حركتي التأصيل والتطوير عبر نماذج مختارة.

هذا الحــراك الذي يعيدنا من المشــهد الأول إلى المشــهد الأخير عبر مشــاهد عين الطائر.. من منتصــف القرن التاســع عشر إلى بدايــات القرن الحادي والعشرين.

بيد أن ثمة خطوطا أولية هنا في المحيط الزمني تشــير إلى معنى الحراك في التراكــم الزمني تضيف تراكما [1] حيويا دالا على ما سبق.

من ذلك أن الخطاب السياسي لا يحمل معنى سياسيا مجردا، وإنما يمكن القول معه إن كل خطاب سياسي يحمل حدثا سياسيا معينا يتفق أو يفترق مع «الحدث» الفاعل في حياة الأمة، وهو «حدث» يتحدد في إطار الماضي أو الحاضر، كما أنه لا يتوقف عند تعريف معين.

وهو ما يفهم منه أن يتفرغ بعد ذلك للاتجاه التاريخي الذي لا ينفصل عن السياسي وإن اتخذ مادته من الماضي، وهو ما يحمل دلالة إضافية سنصل إليها فيما بعد.

إن الرؤية هنا تتجه إلى الفعل في المقام الأول وتتوسل للوصول إليها باتجاهات معينة لا بأس أن يكون التاريخي وسيلة من وسائلها، غير أن الحراك الإيجابي يظهر عبر أشكال مختلفة إمّا مباشرة أو غير مباشرة؛ إمّا سياسي خالص أو تاريخي استعاريّ أو تراثيّ أو يتجه إلى الأيديولوجي أو الميثولوجي، وما إلى ذلك، مما يشير إلى أن تعدد الخيوط في النسيج الواحد لا ينفي عنه تعيين لون النسيج وتحدده في التحليل الأخير. إن الاتجاه السياسي هو الذي يطرح نفسه على المشهد الدرامي الراهن.

ومن ذلك أيضا أن أغلب النصوص هنا، وإن مضت في اتجاه الدلالة السياسية، فإنها لا تعدم الوعي بالتاريخ والتراث على اعتبار تأكيد دينامية الأمة وهويتها.

ففي حين نجد المجرى السياسي ماضيا عند كاتب معين لا نعدم تيارا أو أكثر يمضي في المجرى العريض لكاتب أو أكثر، إذ لا يمكن تصنيف كل نصوصه من الاتجاه السياسي، ومع ذلك، فإننا لا نريد السقوط فيما يسميه البعض بـ «الدراما المشكلة»، أي تلك التي يصعب التوصل إلى دلالتها عن طريق التيار السياسي.

وبوضوح أكثر، إننا لا نستطيع أن نمضي في تيار بعيد عن السياسي، فبعض هذه الأعمال «يمكن توجيهه إلى طريق آخر، ولكن من الصواب أن نميل إلى الرأي الذي يقول إنها تظل أقرب إلى المسرحية السياسية». وهو ما أؤكد عليه هنا أن قراءة الناقد لنص يجب ألا تكون هي - دائما - القراءة الأخيرة، غير أن السياق العام - للعصر والدلالة - يمكن أن يمنحنا هذا التصور في إطار أوسع وأشمل.

إذن، يظل المجرى العريض للتدفق السياسي وهو الأغلب، غير أن التاريخ هنا لا يعني أن النص يتبع التاريخ، أي أننا نتمهل عند الإطار التاريخي فحسب، وإنما هو - كما سنرى - يتوسل بالتاريخ لتأكيد الدلالة السياسية التي يسعى إليها، ومن ثَمَّ، يظل التاريخ أداة - من أدوات كثيرة - نتلمس فيها الخيوط الرئيسية من دون التفاصيل العميقة.

إن التاريخ هنا لا يعنينا في حد ذاته - كما هي الحال عند المؤرخ، وإنما يظل - كما قلنا - وسـيلة لإظهار الإسقاط السياسي أو «لتسييس» الدلالة من دون الوقوع في محظـور الأداة الوظيفية للمؤرخ.. غير أن طريقة توظيف التاريخ أو الإفادة منه بدرجة ما هي الفارق بين اسـتخدام التاريخ لتأكيد الدلالة السياسـية أو استخدام السياسـة لتأكيد واقعة تاريخيـة. الأولى تظل مهمة كاتـب الدراما. والأخرى تظل مهمَة المؤرخ.

إننا نعـود إلى التاريخ لنفهمه جيدا قبل أن نعـاود الظهور على مسرح الحاضر لكيلا يتكـرر التاريخ مرة أخرى وهو ما يعود بنا من جديد إلى الهدف الأسـاسي الذي كتب من أجله هذا النص أو ذاك.

وهو ما يصل بنا إلى الأمر الثالث.

إن تلمسنا للتعامل مع النصوص إنما يكون في إطار تاريخي ليس التاريخ العام - وإنما تحديدا تاريخ كتابة النص. فكما أسـهبنا فيما قبل من أننا تتبعنا حركة المسرح الشـعري حتـى الثمانينيـات - أو نهاية الثمانينيـات - فإننا هنا نتتبع هـذه الحركة فيما بقي من تسعينيات القرن الماضي وبداية هذا القرن.

لقـد تتبعنا حركة نشر أو كتابة النص المسرحـي تاريخيا، إيمانا منا بأنه يتماشى مع الدلالة السياسـية، ثم إنه يتماشى مع الوعي بضرورة التطور في درجاته المتباينة في هـذا العصر الذي تحيا فيه الأمة في حقبة عصيبـة من تاريخنا القومي. وهو ما يصـل بنا إلى الأمر الرابع مـن أننا مازلنا نراهن - كما أشرنـا دائما - على أن مهمة المسرح تظل السـعي إلى التغيير، وليس التفسـير وحسـب، وهو ما يفسر كيف أن رواد المسرح الشعري في المسرح الراهن مازالوا ينحون إلى الاتجاه السياسي، ومن ثم، مـا يرتبط به من ضرورة لتغيير وإحداث قطيعة من كل مظاهر السـلب في الواقع العربي المحيط بنا.

إن الحراك الإيجابي - مع غيره من أدوات الإبداع الفني أو الفكري - يجب أن يحمل خطاب التغيير بعنف، ويتوسل في هذا بكل تقنيات المسرح الموروثة، وكل مفردات التاريخ ورمـوزه، وكل المؤثـرات الحديثة من أجل إحداث هذا التغيـير. وهو ما يعود بنا دائما إلى المصطلح للتفرقة بين الشـعر المسرحي والمسرح الشـعري. إنه يعود بنا إلى الفهم الواعي لفن دراما المسرح الشعري.

لقد انتهى كتابنا وباحثونا إلى التفريق بين الشــعر المسرحي والمسرح الشعري فراحوا يرددون أن الشــعر المسرحي هو شــعر، وهو الشــعر الذي ورثناه عن الأقدمين. ويحتفظ الشــعر المسرحي بملامح الشــعر الذي يطلق عليه الشــعر الغنائي، مثل اســتقلال البيت والقافية وعدم خلط الأنواع.. وما إلى ذلك.

وهنــا يمكــن تحديد المصطلــح أكثر حين نفرق بين «الشــعر المسرحــي» و«المسرح الشعري»، وقد أسهبنا فيه في أكثر من موضع، فالأول منهما شعر غنائي استخدمت في بنيته الكــبرى عناصر درامية، كالحدث والحوار والشــخصيات والقناع وفــق ما تقتضيه طبيعة كل نص على حدة؛ وينســحب هذا المصطلح على مساحة واسعة من بعض الشعر الغنائي بــدءا من معلقة أمرئ القيس إلى رائية عمر بــن أبي ربيعة في «نُعم» إلى حدود المسرحية الشــعرية، ومن ذلك القصائد القصصية التي انتشرت في الربع الأول من هذا القرن، ومنها «الجنين الشــهيد» و«مقتل بزر جمهــر»، و«نيرون» لخليل مطــران، و«الريــال المزيّف» و«المســلول» للأخطــل الصغير، ثم تطــورت في النصف الثاني من هذا القــرن في القصائد الطويلة الدرامية، مثل «حفّار القبور» و«المومس العمياء» للسياب، و«البحار والدرويش» و«السندباد في رحلته الثامنة» لخليل حاوي وسواها، وهذا ما يبيّن أن هذا المصطلح عائم، ولكننا - مع ذلك - يمكننا أن نقول: إنّ الشــعر المسرحي هو شعر أولا ومسرح ثانيا، وهذا يوصلنا إلى تعريف «المسرحية الشعرية»، فهي مسرحية أولا وشعر ثانيا.

هــذا ما نتمهل عنده بشــكل رأسي أكثر قبل أن نعــود إلى الإطار الأفقي في الرؤية إلى الخطــاب في هــذه النصوص، وهــو ما نؤكده ثانيــا أن المسرح الشــعري كان هدفنا هنا، وأســباب النكســة التي حلت به تنتمي إلى الفترة الأخيرة التي نعيشها أكثر من العود إلى فهمها في التعرف على بدايات المسرح الشــعري وتواليه.. وفي اســتعادة للتعريفات الأولية هنا؛ فإن العوامل التي تجعل الشــعر شــعرا رائعا هي العوامل نفسها التي تجعله دراميا عميقا، وهكذا لا نجد من يشــير إلى أن بعض المسرحيات أكثر شــاعرية من سواها وإلى أن البعض الآخر أعمق من الناحية الدرامية، فالمسرحية بالغة العمق وشاعرية في الوقت ذاته. وليس هذا ثمرة التقاء لونين من ألوان النشاط الفني الخلاق، بل ثمرة لنفس النشاط الذي ينتج الشــعر والدراما في الوقت نفســه – كما يلاحظ الناقد الغربي اليوت - وبهذا التوحيد بين النشــاط الذي ينتج الشعر والنشاط الذي ينتج الدراما يشير اليوت إلى مبدأ مهم: هو وحدة الحدس الفني، والوسيلة التي ينتقل عن طريقها هذا الحدس.

إن الشعر في المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف إلخ، وإنما ينبع الشعر أساسا من «التصور الدرامي» الذي يتعهده الفنان حتى يتضح ويتبلور في صورته النهائية.. وإذن فليس من المحتوم - كما يلاحظ د. عناني - أن يكون الشعر المسرحي شاملا للخصائص التي نعهدها في الشعر الغنائي القصصي مثلا، وإنما المحتوم حقا هو أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعرا. أي شعر النفوس الحساسة، القادرة على بلورة أحاسيسها- وشعر المواقف التي تلتقي فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة، وشعر الإيحاء النابع من رمز خاص. وكل هذا يحتم أن تكون وسيلة الحدس الشعري لغة شعرية، وهو ما يدفع د. عناني إلى أن يشير إلى أن اليوت هنا يؤكد في هذا ضرورة إيجاد معنى جديد لكلمة «بلاغة» فيؤكد تلك الوحدة بين الحدس الفني والوسيلة[2]. وهو ما نتمهل فيه في العودة إلى نصوص هذه الفترة.

إن مراجعة نصوص هذه الفترة ترينا أنها تمضي في الإطار السياسي وفي الوقت نفسه تتخذ من التاريخ - أكثر من التراث أو السيرة الشعبية - لتأكيد قيمة هذه «البلاغة التعبيرية»، وهو ما يحمل إشكالية فنية لا ينبغي للقارئ/ المشاهد هنا ألا يشعر بها، فالوسيلة - كما أشرنا - تظل جزءا لا يتجزأ من الحدث الدرامي والمواقف بين الشخصيات ومشاعرهم. وهو ما يشير إلى أننا يجب أن نتعامل مع النص- في الدراما الشعرية على أنها وحدة «عضوية» لا تنفصل فيه هذه الدراما عن تلك الشعرية.

فلنتمهل، أكثر، عند المشهد الراهن، عند مشاهد هذه الدراما الشعرية.

الإطار السياسي

الإطار السياسي يتحدد هنا في التاريخ أكثر من التراث، وفي التاريخ الجدلي، أكثر من التاريخ الخاص.. وهو أن تَلَمّسَ التاريخ بمعناه الحرفي، إنما يكون بهدف سياسي في المقام الأول، فمع تنوع الدالات السياسية للحدث في هذه الفترة يتأكد لنا أن الكاتب استطاع أن يفلت من التاريخ من حيث كتابة الحدث التاريخي كما هو أو الإحالة إلى الماضي من دون استنهاض الدلالة المباشرة في مرآة الحاضر.

إن التاريخ هنا يظل مرآة للحاضر بعيدا عن تفسيرات الميثولوجي أو الإشكالات التاريخية الكبرى، إنه رداء وحسب للوصول إلى الصراع المعاصر في هذا العالم الذي نحيا فيه.

فإذا رصدنا لهذا الهمّ تاريخيا فسـنعثر على «حالة» أشبه بطرفي الهزيمة والتشوف إلى النصر.. حالة هي أقرب إلى الواقع المنكوب وفي الوقت نفسه التشوف إلى المقاومة والعمل لها داخل النص لا خارجه.. وهو ما يسـعى كُتّاب «المسرح الشـعري» في هذه الحقبة إلى تأكيده.. سـواء التطلع إلى مرآة التاريخ أو الترجمة لاسـتلهام الزمن الفائت للبحث عن رد الفعـل ضد هذه الهزيمة أو الهزائم الكبرى التي تمر بهـا الأمة العربية. وهو ما يقترب بنا من المجرى العريض.

إن التاريـخ عند محمد عناني لا يغادر التاريخ العربي الإسـلامي في عملية «الغربان» و«جاسـوس في قصر السـلطان».. إن الحيّ هنا يدور - رمزا - إلى هذا القمح الذي أكلته الغربان في العصر الذي أُطلِقَ عليه «الشدة المستنصرية» حين عانت البلاد المجاعة.

إنّ الغربان هنا دلالة تشـير - في معادلها الموضوعي - إلى أعداء الشعب، وهم أعداء يبدأ هرمهم الذي يحتل كل أرض البلاد من القمة - المركزية - هبوطا إلى السّـفح، حيث يندر أن يخلو مكان منهم، فإذا زادت الأزمة وقت تربص غربان الخارج بنا يسقط الشعب أمام الاثنين:

- الخطر الداخلي
- الخطر الخارجي

إن أنماط الغربان وأشكالها تتوالى أمامنا في كل الأشكال وفي كل مكان:

غربانا من كل لون
فالبعض أسود
والبعض أزرق
والبعض كالشيطان أحمر والبعض كالثعبان أرقط
والبعض كالشيطان أحمر والبعض كالثعبان أرقط
والبعض هفهاف جميل القد زاهي الريش أصفر(3).

ثم إنهم بوضوح أكثر من الداخل قبل أن نكتشـف أنهم آتون من الخارج أيضا، فمن الداخل تبدأ المأساة - دائما - ولا تنتهي:

غربان هذا العصر يا وَزيرَهم أعوانك الكبار!
أعوان والينا المهيب
ضباطه وعساكره!

كل ينال حصة ثم يولي
يقول نفسي أولا [4].

وربمـا كان من أهم غربـان الحاكم المثقف، الذي عرفناه قديمـا من العلماء وعرفناه الآن من «الأفندية» والمثقفين، إن النص الذي يشير إلى كثير من الشخصيات لإتقان العمل الدرامـي يظل العارف فيه دائما منحـازا إلى الحاكم، فإذا كان الحاكـم دائما يتعلق بقمة الهرم، فإن المثقف يظل تابعا له دائما، إن «معروف» يؤدي دوره السائد دائما سواء في فترة الشّدة المستنصرية أو الشدة العربية، ونواصل مع هذا الحوار:

معروف مازال هنا.
معروف هذا صاحب كلّ الحُكّام ولسوف يظل بمنصبه
ينعق في سمعِ الأيام..

وإذا كان الـراوي هنـا يقوم بدوره وراء الكواليس، فإنّ هـذا الدور لا يزيد عن هذا، الصـوت المجهـول الذي يصعد دائما محـذرا من بعيد (= المؤلف) الـذي يقوم هنا بدور الـراوي، فهو أحد المثقفـين أيضا، الذين وإن اختلفت توجهاتهـم، فهم مدانون بدرجات، فكلنا مدانون لما يحدث في هذا الوطن:

هل أبقى
أن تبقى أو لا تبقى
أمر تافه[5].

وإذا مَثّلت الغربان رموزا كثيرة في هذا النّص، فإنها تؤكدها في النص الثاني لمحمد عنـاني، إن غربان الداخل – الحكام والمثقفين – أخطـر من حكام الخارج – التتار.. – إنهم غربان الداخل الذين يظلون يلتهمون كل شيء ويشـيعون كل فاحشة، حتى إذا أهلكـوا الوعي والضمير، وأجدبـوا الأرض والزرع، فإن هزيمتهـم تظل هزيمة للوطن المغلـوب على أمره، لأكثر مـن هنا، إنهم إذا هزموا، فإنهم يظلـون باقين واقفين على الأرض، يشـغلون النـاس بأخبار الحـرب، ويرفضون أن يتحدث أحد عـن الحق، بل يرفضون أن يعلو صوته فوق صوت المعركة القادمة مع العدو، وبذلك يحكم الغربان ضراوتهم أكثر من الداخل، ولا شـك في أن عناني هنا يستوحي هذه الهزائم التي نالتنا في نصف القرن الأخير، حيث كان الغربان سـادرين في قسوتهم ضدنا باسم السلام أو باسم الحرب:

إنا نمتص دماء الناس وقوتهم باسـم الحرب نلهيهـم بالأخبار الزائفة عن النصر

حتى نأخذ ما في أيديهم.

بل ما يحيون به ويعيشون عليه وفي مرة أخرى يسعون بصوت البعض إلى

إخفاء النكسة بعد النكسة.

وتتكرر الأفكار التي تؤكد بقاء الغربان، والعمل بنشـاط لاسـتمرارهم سواء كانت الحال حال سلم أو حرب، بل إنهم في حال الحرب يروجون لبقائهم أكثر:

من أربعين سنة.

في كل يوم يعقدون الصلح ثم يمزقونه!

في كل يوم يكسبون الأرض منا ينشرون بناتهم وبنيهم في كل ربع.

بل إن الغربان يقيمون بهه الحال في المحروسة منذ آلاف السنين، الخطر الداخلي يقومون عليه والخارجي يستفيدون به:

لا شأن لسلطان البلد بأحوال الناس.

فلقد ظلت آلاف السنوات على ما هي فيه.. [6] يتمثل الخطر الداخلي - كما الخارجي - ونحن تحت يد الغربان ومخالبهم، يقول فرج، مصري، عجوز:

يا صاحبي أفق

على الأبواب من ديارنا تتار

ونحن بين شقي الرحى

نتابع الذي يقوله الحكام

ونسمع الذي يحكونه عن التتار

لكننا أسرى

لا نستطيع أن نصد صولة الكبار

أو أن نقول لا.. حتى إلى الصغار[7]

إن الحرب ضد العدو الخارجي إنما (تتبدى هنا) - على لسان محمود، الإنسان المصري الذي اتهم كذبا بأنه جاسـوس، ومن هنا، فإن التنبـه إلى هؤلاء الغربان هو أهم ما حرص عليه الكاتب طوال النص.. وعلى هذا النحو، فإن عناني يشـير إلى الخطر - خطر الغربان - الداخلي والخارجي.

غـير أن مهـدي بندق - في نفس الفترة - يوغل أكثر في التاريخ ليحاول أن يخرج بنا - عبر العمل والوعي الشعبي - إلى الأمام.

فـإذا كانت الغربان تتحلق في الداخل والخارج فإن التنبه إليها، والعمل لها لا بد وأن يحدث في إطار المواجهة. ووسـيلة المواجهة عند الكاتب هنـا تظل هي المقاومة، التي لا ترتبـط بتعرية وجوه هؤلاء السـادة في الداخل (الغربان) وإنما بمـا يرتبط بها من معنى المقاومة الشعبية. والمقاومة هنا هي فعل شرطي للمستقبل.

إننا بقدر الاقتراب من الشعب بقدر ما نمتلك الوعي بشروط المقاومة والوعي بما تؤدي إليـه. وعلى هذا النحو، راح مهدي بندق عبر أعمالـه الدرامية خاصة، وراعيته الفرعونية الأخيرة على وجه أخص: إلى تأكيد هذه الحقيقة. كيف نواجه العدو؟

كيف نتعامل مع «غربان» الداخل والخارج.

كيف يكون التمرد على المركزية هو السبيل إلى الخلاص من الإمبريالية.

إننـا لا نعدم ذلك في أكثر من موضع (آخر أيـام اخناتون 1998/هل أنت الملك تيتي 1998/ حتشبسوت بدرجة الصفر 1999/ بسماتيكو بسماتيك).

صحيـح أن مهدي بندق له إسـهامات في المسرح الشـعري تصل إلى أكثر من عشرة نصـوص، وتضيف إلى الاحتفاء بالتاريخ الفرعوني والتاريخ الإسـلامي والإغريقي. غير أن صورة التمرد حين تقترب من الوعي الشعبي تمثل أنضج دلالة في نص الدراما الذي يسعى إلى التغيير.

ويظـل البحث عن القيـم الإيجابية في التراث من أنبل الدلالات التي تسـعى إلى التغيـير، فنحـن نعود إلى المـاضي هنا من أجل البحث عن المسـتقبل، والولوج إلى الماضي للخروج منه إلى المسـتقبل إن نص «آخـر أيام أخناتون» يركز على قيمة المقاومة، أو التمرد على المركزية أيا كانت. بل إنّ أخناتون نفسه - صاحب التوحيد - يـدرك هـذا جيدا، إن محاولة إقنـاع الجميع بقيمة واحـدة - أيا كانت - تظل خروجا على الوعي بالحاضر، بل خروج على شروط الإيمان نفسـه - نسمع أخناتون يقول مبهوتا ردا على نفرتيتي التي ترى أن التوحيد هنا يمكن أن يسـتخدم سياسيا لتوحيد الإمبراطورية، وتوحيد الإمبراطورية يستدعي، بالتبعية، الخضوع لرموز هذه القوة المستبدة، يقول:

ذلك تفسـير لم يخطر لي في بال قط، فأنا لم أفرض إيماني بالقوة أو بالتدليس بل قلت ليؤمن من يشاء [8]. ويرد عليها في موضع آخر:

خطر يا نفر.

فأنا مشغول بهموم البشرية جمعاء بالماضي والمستقبل في الوقت نفسه[9].

وعلى هذا النحو، فإن السعي إلى التمرد على القوة المركزية في هذا العصر - وأي عصر - إنما هو سعي إلى العودة إلى الوراء، وهو ما ندرك معه كيف أن العودة إلى الوراء لا تحدث إيجابيا إلا بالولوج منه إلى المستقبل، الإفادة من الماضي للخروج إلى المستقبل لا الجمود فيه، يضيف في موضع آخر:

لست سوى أرض تتشقق ظمأ وحواليها نهران: الأول يتسرب في

صحراء الماضي والثاني مازال جليدا لا يروي غلة

وهنا تكون نفرتيتي تنبهت إلى قيمة المستقبل فتجيب:

دعنا نتنفس فوق النهر الثاني علّ الثلج يذوب فنشرب من

ماء المستقبل [10]

على أن أخناتون يدرك جيدا أن المستقبل لن يكون قادرا على المجيء من دون أن يهبط الحلم إلى الشعب، إنّ تمردا ضد الفكرة الواحدة لا يتحول إلى واقع من دون عقول واعية، وعلى هذا النحو، فإنّ الربط بين المستقبل والشعب يكون في عقل اخناتون حين يتقدم إلى الشعب:

فاحلم في نومك أن الشعب سينهض يوما لينفذ مشروعات

المستقبل، ويضمد جرح الزمن الغائر بين الحاكم والمحكوم[11].

وعلى هذا النحو، يمضي السياق الدرامي في البقية الباقية، إننا في نص «حتشبسوت بدرجة الصفر» نصل إلى هذا الاقتناع، فلا يمكن لهذه الملكة أن تحقق أحلام شعبها من دون أن تهبط إليه، وإنّ درجة الصفر لدى المرأة هي أن تصل إلى هذا الفهم. إنها تحيا هذه التجربة الملكية لتصل منها إلى حقيقة أن السلطة الشعبية هي أهم السلطات قاطبة، لتقول في نهاية هذا النص لزوجين من أبناء الشعب:

لكن حتشبسوت أكاد أراها الآن، (وبصوت متهدج) بلغت

حتشبسوت الآن الصفر، وتلاشت فاتنة العشرين مع الزمن الهارب،

وهأنذا أبصر نفسي أما لك ولست، ست شقيقة نفر الراحلة الملكية،

ست أميرتنا الشعبية[12].

وفي موضع آخر تصيح في أحد الضباط الحاكمين المتعجرفين:

أنت ذكي وطمــوح لكنك أعمى ولهذا لا تســمع إلا صوت الجالس

فوق العرش أما الشعب فلا يعرفه أمثالك[13].

وتتباين ثلاثية (المقاومة / الشــعب/ المســتقبل) في النصــين الآخرين (هل أنت الملك تيتي) و(بســماتيكو.. بســماتيك) لنرى كيف يجب أن يعي الإنســان أن القيمة الحقيقية هنا يجب أن تكون للقوى الشــعبية، وأن الحاكم حين يهبط من مركزية القوة الغاشــمة المترفعة إلى قيمة الوعي الشــعبي يكون قد اختصر الطريق إلى الوعي بهذا الشعب، ومن ثمّ، الوعي بحتمية المستقبل.

بيد أننا قبل أن نترك مهدي بندق ثمةَ ملاحظة بدهية تســعى في «الخطاب» الدرامي لديه بشــكل أخاذ، إذ أن الســلطة هنا ليســت هي الســلطة الداخلية فقط كما إنها ليســت هي الســلطة النافذة لبعض الحــكام المتنفذين أو المثقفين الانتهازيــين، وأنما يمكن أن تكون القوة المركزية «تتعســكر» في زمن العولمة لدى قوى إمبراطورية عالمية.

إن أخناتــون يخاطب البعض بعبارات تــكاد تنطبق على الإمبراطورية الأمريكية الآن، وعلى الســاكن في البيت الأبيض، يقول أخناتون مخاطبا البعض، متســائلا في دلالة بدهية وهو يشير إلى صاحب هذه القوة المركزية الكونية:

لكن نظاما كونيا يتعبد لإله واحد

إله يمطر خيرا من يده البيضاء.

ويمثله في الأرض رئيس يسكن في بيت أبيض.

يمكنه أن يصهر كل الأمم السوداء.

وكل الأقوام الصفراء.

وسائر ألوان الطيف

داخل بوتقة واحدة ذات بيض كوني.

وبهذا.. تتحقق للجنس البشري..

(وبأسى بالغ) الجنس المضطرب المتمزق - يا عيني -!-

وحدته الشامخة المرجوة [14].

وعلى هذا، لا يكون أمام الإنسان العربي هنا - على جميع المستويات، ومع جميع الأزمنة - غير المقاومة، المقاومة بوعي شديد، والتضحية في سبيل الحق مهما يكن الطرف الآخر الأقوى، فإمّا أن تؤدي المقاومة إلى النصر وإمّا أن تؤدي إلى الشهادة، وكلاهما - كما راقبنا شخصيات مهدي بندق - تؤدي إلى التغيير[15]. والتغيير يظل من أهم سمات الدراما الشعرية.

وإذا كان عناني يحذّر من «الغربان» ويسعى إلى التنبيه إلى غربان الداخل - بوجه خاص - وبندق يسعى إلى التحفز بالمقاومة والتثبت بالشعب، ويعمل للمستقبل، فإنني أسعى إلى التحذر - عبر التاريخ والإفادة به - في نصوصه الأولى حيث اعتمد المؤلف رؤية تنطلق من «أن الأحداث لا تقوم بنفسها وإنما يصنعها الناس بالفعل أو بالقعود عن الفعل»، حتى يستطيع أن يكون موضوعيا بأقصى درجة وأقسى درجة إلى أن يناله قدر من الإدانة وإن تكن إدانة تاريخية تصيب الموقع والرمز وتتجاوز - بدرجة ما - ذات الكاتب.

نحذر هنا من أن التاريخ أداة في يد كاتب المسرح السياسي استطاع من خلاله تحطيم وحدتي الزمان والمكان، ولم يهتم بمدى دقة تكرار الحادثة التاريخية بل كانت غايته بناء مسرحيا يطرح وجهة نظر تجاه الواقع بغية تغييره فهو يغير التاريخ بشكل فني، متوسلا بآلية الإسقاط وهو ما حققه المؤلف تقنيا في مسرحيته «الحصار» حيث اعتمد الإسقاط من أجل التنبيه إلى الوعي بالحاضر، وجاء التاريخ في تضاعيف النص برهانا ينير الفكر ويطلق النبوءة والمحاذير.

ويجدر بالذكر هنا أن الإسقاط في نصوص المسرحية جاء مراعيا للشروط الفنية التي تجعل منه وسيلة لا غاية في المسرح السياسي الذي يتجاوز التاريخي فلم يعلنه المؤلف في «تحديد ومباشرة ودعاية» يستهجنها المتلقي وتوزع الإسقاط على جوانب متفرقة داخل مساحة النص المسرحي توزيعا متناسقا في مواقع سياقية مقنعة للمتلقي.

ومن الشروط الفنية التي تجعل من الإسقاط معينا فنيا لا عبئا على المتلقي والمؤلف في آن واحد ما حدده محمد حسن عبدالله في نقاط ثلاث تحققت عند الكاتب في نصوصه الشعرية الثلاثة، خصوصا مسرحية «الحصار»، نذكرها على النحو الآتي [16]:

1 - ألا تأخذ الإسقاطات الشكل التراكمي في مشهد أو فصل ولم تتأثر - وحدها- بالمعنى المجرد لمضمون المسرحية وإنما حققت مبدأ الإيقاع والتناغم حيث انتشرت بنسب شبه ثابتة بين فصول المسرحية.

2 - الإسقاطات تختار سياقها المقنع المطلوب في داخل الحدث التاريخي، ومن ثم لا تستمد وجودها المطلق من أنها تداعب أو تثير التنظير بالحاضر.

3 - أنها لا تأخذ شكلا واحدا وإنما تتكون وتتخفى في كلمة، في حركة، في تقنية مسرحية، في رمز، أو في توزيع الأدوار أو في سلب كما في إيجاب (بالقياس للواقع) وبهذا يتم تقبلها وتحتفظ الذاكرة بها لأنها تفرض فرضا ولا تلتصق التصاقا، إنها أحد خيوط النسيج الكلي للمسرحية.

واستطاع المؤلف أن يبتكر أحداثا صغيرة يفسر على ضوئها الوقائع الكبيرة ويكشف عن الوجود الإنساني، ومن أجل هذا أهمل جوانب بارزة ومعروفة عن الحدث التاريخي وانتقى أحداثا قد تبدو صغيرة أو أقل شأنا عند المؤرخ ولكنها عند المؤلف المسرحي ذات دلالات إنسانية وإمكانات فنية تفوق ما تنطوي عليه الوقائع الكبيرة. وحاول التوفيق بين وقائع التاريخ الثابتة ومقتضيات الفن المسرحي، فأصبح همه الأول الخلاص من قبضة التاريخ والصورة الشعبية وأصبح الشعر أداته الأولى في التصوير بما ينطق به البطل من حكمة أو مبدأ ديني وخلقي وبما يجري بينه وبين غيره من حوار يكون حديثه هو محوره الأساسي، ويكون حديث الآخرين استفسارا منه عن الحقيقة أو استقبالا لرأيه وحكمته[17]. وهو ما يقترب بنا من النص في الجنوب.

يتجاوز التعبير التاريخي إلى الرموز الأسطورية في السودان حين نلحظ أن عديدا من النصوص كانت تسعى إلى الجداريات في المعابد السودانية القديمة ودراسة المنحوتات واستخلاص التجارب الحياتية في هذه الحضارات وفي عروض مثل «أغنية الدم» وعرض «موت مواطن عادي» و«اللصوص يسرقون المنزل مرتين».

وجميع هذه النصوص كانت من تأليف وإخراج كاتب واحد هو سيد صوصل، وهي عروض قدمت في مناسبات عديدة مثل مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 2006م إلى مهرجان طقوس بالأردن 2008 قبل أن تعود إلى العاصمة السودانية[18].

يلاحظ أن النصوص في الجنوب راحت تغلو في التأكيد على الحس الصوفي الذي يرتبط جغرافيا بثقافة السـودان وهويتهـا الخاصة بالمجتمعات السـودانية كالأعراق والإثنيات والأديان، والطقس الشـعبي (الزار)، إلى غير ذلك مما يوظـف التاريخ والثقافات المتوالية لتأكيد «الخطاب» الدرامي الشعري.

لنرحل من الجنوب إلى الغرب.. ونرحل إلى العراق لنسـتعيد التاريخ عبر الأسـطورة التي تقوم بدور التاريخ.

إن معـد الجبوري يقدم أكثر من نص: الأول في الأسـطورة والآخر في التاريخ وكلاهما يتلمس هذا الرمز الثقافي في التعبير عن القضايا المعاصرة.

إننـا أمام نص ملحوظ في الدراما الشـعرية بعنـوان «آدابا».. كتبـه مؤلفه في بداية السـبعينيات ونشر نهاية السـبعينيات (كتب العام 1971 ونشر العـام 1977)[19] ويبدأ الـصراع في الأسـطورة/الرمز داخل النص وخارجـه على بوابة الخليـج، في جنوب العراق القديـم، حين قـام (آدابا) مخلوق الآلهة، صياد السـمك، بكسر أجنحـة الريح الجنوبية، وانحـاز إلى الطبقـات الكادحة، من المذلين والمهانين والفقـراء والعبيد، حينما دار الصراع العنيف بينهم، وبين الكهنة والإقطاعيين، وأصحاب المصالح والنفوذ المادي والمعنوي. وهو ما تطور معه الفعل الدرامي.

لقـد حقق «آدابـا» نصرا عظيما بعمله هذا، مما أغضـب «أنليل» إله العاصفة، الـذي يطرح الأمر أمـام كبير الآلهة «آنـو»، وأمام مجمع الآلهة، الذيـن يقلقون من قـوة آدابا، ونفوذه، وقيادته للنـاس. فيعمد «آنو» إلى محاولة كسـبه وشرائه، ويدله عـلى طريقة، لـكي يصبح هو الآخر إلها، وينضم إلى مجمـع الآلهة، وبذلك يتحول من كونه بشرا، يسـاند ثورة الفقراء، إلى إله يسـاند تخطيط الآلهة، في إبقاء سيطرتهم على البشريـة. غير أن آدابا يرفض ذلك، مفضلا التضحية بنفسـه في سـبيل ثورة الإنسـان، وانتصاره على جلاديه دراميا.

وأكـثر مـا يلاحظ هنا أنه حـين يختفي آدابا مـن أحداث الفعل المسرحـي في نهاية المسرحيـة، نجـد أن وجوده الفردي المـادي، قد تحول إلى وجود جماعـي منظم، يحقق الانتصار على الكهنة والإقطاعيين. إنه الصراع من الفردي إلى الجماعي.

يدور الصراع في المسرحية، باتجاهات ومستويات أساسية ثلاثة:

- فهناك الصّراع بين الآلهة أنفسهم، صراع الهيمنة والسيطرة وتحقيق النفوذ، عبر ممثليهم الذين يتحدثون باسمهم

- وهناك الصراع بين الآلهة والبشر، حين تخشى الآلهة من محاولات زحزحتها عن أماكنها، والتجاوز على أمجادها ومكاسبها.

- ثم هناك الصراع بين البشر أنفسهم، بين الكاهن والعبيد، وبين السيد والعبيد

فضــلا عن هذا الصراع الذي يحققه آدابا، حين يجابه العبيد والكادحين مســتنفرا إياهم، للتخلص من سلبيتهم وضعفهم وفرقتهم.

وتتوحد محاور الصراع جميعها، لتدور بين جناح الخير وجناح الشر.

يبــدأ الفصل الأول بكلام الراوي، الذي يشــير ويومئ إلى التوجه العام الذي ستســير فيــه الأحداث وطبيعتها، وســنتعرف على المبادئ الأساســية، أو الانحيازات الأولى للعمل، كما ســنتعرف على الفرق بين الفعل السلبي، والفعل الإيجابي في حركة الناس، حتى أولئك النظارة الجالسين[20] في المسرح:

الآن
وفي هذي الظلمة
تتوحد كل الأشياء
أنتم
وترقبكم
ومقاعدكم
والجدران....
....
ولذا قد نتفق الآن
أن هنا في هذي القاعة
يوجد من يتعرى أو يتخفى
لنقل قد يولد بينكم الساعة
طفل
أو تولد عنقاء .....

وتتألــف الأجزاء التالية عبر الفصل الأول من مشــاهد عديدة، تقدم لنا صورا من التعســف والاضطهاد، الذي يلاقيه أفراد المجموعة، الذيــن يمثلون شرائح من الناس، فلــكل واحد منهم همومه التي يعانيها، بأشــكال تختلف عن الأشــكال التي يعانيها الآخر، ولكنها تجتمع لتكون صورة شــاملة عن عــالم الظلم والعبودية، كما أن اللازمة المقتبســة من الكتــاب المقدس، والتي يرددهــا أفراد المجموعة، وهــي «الكل باطل وقبض ريح» تعطي صورة عن ردود الفعل السلبية، لهؤلاء الذين يكتفون بالتساؤلات العقيمة، والبكاء، ولا يقدمون على أي فعل باتجاه الخلاص. وهو ما يلاحظ معه تبلور الخطاب الدرامي.

إن «آدابا» يســخر منهم، ويعطف عليهم في آن واحد، فهو الذي يقدم لهم في البداية الطعام والثياب، وكذلك نموذج القوة الذاتية المعنوية التي يتمتع بها حين يقول:

وقفت في العراء
صرخت
آنو أيها القابع في مغاور السماء
البحر لي
مادامت الشباك في يدي
فاحكم بما تشاء
لا بد أن أكون سيد البحار

هذه القوة الذاتية، هي القدرة على التحدي، واتخاذ القرار والإيمان، بحتمية الانتصار، بفعل العمل التحريضي، الذي يقوم به آدابا تجاه المجموعة، وهو ما يلخصه الخطاب الذي يتردد داخل التاريخ وخارجه، داخل الأسطورة وخروجا منها في آن واحد:

وغدا قبل بزوغ الفجر
سنكون معا في البحر

ثم يــبرز تحدي المجموعة، بشــكل واضح، ضد الكاهن، حينــما تنمو في دواخلهم عوامــل الثقة والوعي والتنظيم والوحدة الجماعية، ويــدرك الكاهن، دور آدابا في هذا التحــول النوعي، ولذلك يطلب من الآلهــة، أن تقتل آدابا، حيث يعتقد أنه بمجرد قتله ســتموت الفكــرة الجديدة، ومن ثم الفعــل الجديد، وتنتهي المجموعــة إلى الظل من

جديد، وتعود إلى العبودية، لذلك فإن الكاهن يوجه همه إلى قتل الروح المتحدية الجديدة، المتمثلة في آدابا – الفعل الجماعي، وليس الفعل الفردي الأسطوري. وحين تعي المجموعة دورها، فإنها تحرضه على تكسير أجنحة الريح، وينجح في ذلك، كدليل على انتصار إرادة الخير الجماعية، ومن خلال التفاعل الحي بين نماذج الإرادات الناتجة عن زيادة وعي الطبقات المسحوقة.

ويختلف الأمر في الفصل الثاني حين يظهر مجتمع الآلهة الذي يترأسه «آنو» رب الأرباب في الموروث الرافديني القديم. ويناقش المجمع قضية هذا الإنسان «آدابا» الذي تطاول على الآلهة وكسر أجنحة الريح، وأغاظ الإله «إنليل»، وبحكمة آنو التي لا يعرفها أحد، يقترح أن يجعله إلها ويرفض قتله:

آدابا أول إنسان يطأ الأرض
فهل نتركه يمتد ويمتد
فتمتلئ الأرض به
حتى يصبح آدابا كل الناس

ولا تخفى هنا الوشيجة، التي تربط بين اسم آدابا، واسم آدم، أبي البشر، وكذلك فيما يشير إليه المؤلف، مقتبسا من الأسطورة البابلية، بأن آدابا أول إنسان يطأ الأرض، وهو ما يحمل الكثير من الدلالات والرموز..

إن محاولة آنو هنا في جعل آدابا إلها، هي عزله عن أبناء جلدته وجنسه، ولذلك فهو يطلب من آدابا، أن يأكل ويشرب من طعام وشراب خاص، يقدم إليه، هو طعام وشراب الآلهة، ولكن آدابا يرفض ذلك، وهو يقدم أسبابا متوالية:

أولا: بسبب خديعة الإله «إنكي» الذي يوحي إليه بأن في الطعام والشراب سما.

ثانيا: لأن آدابا نفسه يرفض التخلي عن انتمائه ودوره، ويفضل أن يبقى بشرا كي تتحقق إنسانيته.

وهو ما يتأكد ويتوالى في الفصل التالي.

إننا في الفصل الثالث لا نجد أثرا لآدابا، وأيا ما يكون المصير، الذي انتهى إليه ماديا، فإننا نجد آثاره وبصمات أصابعه في سيرورة الأحداث وتطورها، حيث يتحول من الوجود المادي، إلى الفعل المنجز نفسه، ذلك الذي تقوم به المجموعة، وتنتصر، وتنجح في قتل رمزي الاضطهاد، الكاهن والسيد.

إن آدابـا هنا يتحول من بطل فردي إلى نسـيج اجتماعـي وهوية وفكرة للنضال ضد المستغلين، الذين يتسمون بأسماء مختلفة، ولكن يبقون ذوي أهداف واحدة، وهكذا نجد لآدابـا حضورا واضحا في أثناء محاكمة الكاهـن، فالضربة القاتلة التي توجه إليه، تصحبها الصرخة التالية:

هاك إذن ضربة آدابا

وبعد أن كان كل واحد من أفراد المجموعة، يردد بضعف وخنوع:

كنت مع الآلاف
نخطف من بيوتنا
نساق كالخراف
نمرغ الجباه بالأوحال
نقتلع الصخر من الجبال
نشيد المعابد المقدسة
نشيد القصور
للمتكئين وحدهم
على كنوز الذهب الأحمر
واللآل

لقـد نجح معـد الجبـوري، في توظيف الأسـطورة البابلية القديمـة، في عمل فني مسرحي معاصر، قدم إجابات عن تسـاؤلات مركزية، في حياة الإنسان، واستطاع بتقنية فنية خبيرة، وبشـعرية متوازنة أن يستخلص من ثنايا الأسطورة العراقية، التي تعود إلى أكثر من ثلاثة آلاف سـنة، حكمة وعبرة ومأثرة، أسـقطها ببراعة على زمننا الحاضر، من دون أن يخـل ذلـك بمفهوم الزمن المسرحي والزمن العام والزمـن القادم، الذي تتوجه إليه العظة والنتيجة.

لقـد اكتفت المسرحية بنقطة مركزيـة، تصاعدت إلى حد الانفجـار، من دون إقحام أحداث وعلاقات متشابكة تبعد المسرحية عن غرضها الأساسي.

معنـى هذا أن النص يؤكد لنا أن آدابا ليس فقط هو إنسـان الأسـطورة، أو إنسـان المسرحية، ولكنه كل إنسـان، في أي زمـان ومكان، يحس بالاضطهـاد والظلم، فيثور على واقعه وعلى جلاديه وعلى قيوده [21].

إنــه الخطاب الرئيسي في الدراما الشــعرية هنا. لقد اســتطاع معــد الجبوري، أن يســتخدم لغة مسرحية مناســبة، من دون أن تستدرجه إلى إنشــائيات لا ضرورة لها، ومن دون أن يســتغرقه إسهاب شعري ما في زيادات لا مبرر لها، والتي غالبا ما يقع في إغرائها الشعراء، حيث تتحول مقاطع المسرحية الشعرية عندهم، من حوار درامي بين الشــخوص، إلى قصائد عديدة، تلصق إحداها بالأخرى. حين يتحول الفعل الدرامي إلى غنائيةٍ عامة..

أضف إلى ذلك أن لغته بدت واضحة ومفهومة، ومتطابقة مع البعد الثقافي، للشخصية المتحدثــة ذاتها، ومع الإطــار الاجتماعي العام الذي يحيط بعموم الحدث والشــخصيات والزمان والمكان. وهو ما يصل بنا إلى ظاهرة التلاشي.

وهذه الظاهرة – التلاشي – هنا تقترب من الوجه العكسي للتراكم اللفظي الذي أشرنا إليه في الفصل الســابق، أما الذي نعنيه هنا بالتلاشي – كظاهرة فنية – فيبدو في الجذر أو في الصياغة أو في الفكرة – لكنه بعد ذلك يتخلص من تلك المتراكمات تدريجيا ليعود مرة أخرى إلى البسيط الذي منه بدأ، أو ربما ليتلاشى كليّة.

ومن الشــعراء الذين اســتخدموا «التلاشي» هنا كظاهرة جمالية تطرأ على التشــكيل اللغوي للعمل الشعري يظل الشاعر معد الجبوري الذي يقول:

(هل تُقِرُّ ليلى بِمُغامَراتِيَ الأخرى،
فأدّعِي بِها وَصْلا،
وأدّعي وصولا؟)
هذه الشَّهْوَةُ لا تنضجُ تحتَ الثلجِ،
(هل تُقِرُّ ليلى؟...)
هذهِ الشَّهْوَةُ لا تطلعُ من عُنْقِ زُجاجَةٍ،
وتخبو،
(هل تُقِرُّ؟...)
هذهِ الشَّهْوَةُ لا تَفنى،
ولا تُكْبَحُ،
(هلْ؟...)

وهـو التوظيف الذي عاد إليه الجبـوري لأكثر من مرة في نصوصه التي كتبت في فترة وعرضت بعدها بفترة أخرى..

ففـي التاريـخ كتب – على سـبيل المثال - نص «الشرارة» وقـدم المؤلف في هذا النص - المسرحية الشـعرية - دراما شـعرية قُدمت في أكثر من محافظة. وهو ما يعلو فيها في الرمز والدلالة.

لقد قسم المؤلف هنا النص إلى تسعة مشاهد وخمسة مناظر، هي: إيوان كسرى، حانة فارسـية، مجلس النعمان، خيام العرب، خيمة هاني.. وجعل لكل منظر دلالة مكانية فضلا عن وظيفته الدرامية، فالمشـاهد الخمسـة التي تدور أحداثها في إيوان كسرى ذي الطراز الفخم والملامح الإمبراطورية تحيلنا، إذا ما اعتمدنا القراءة الإسـقاطية للنص، إلى مدلولات معاصرة.. فالدسـائس التـي يحيكها بعض الشـخوص والعنجهية والحقد والاسـتخفاف والأطماع التوسـعية التي تشكل الخصال الأساسية لشخصية كسرى، وخيانة زيد بن عدي لقومه وارتماؤه في أحضان كسرى لا يمكن إلا إسقاطها على حيثيات الحرب، على الرغم من امتلاكها خصوصية في التناول داخل إطار التاريخ.

لقـد اعتمـد المؤلف قي تفجير الـصراع الدرامي هنا، على رؤيـة قومية واضحة، ولكنها في الوقت نفسه رؤية إنسانية، رؤية تنتمي إلى الواقع وإلى الرمز، وفي الحالتين تنتمي إلى الفعل الدرامي الشـعري. إن النعمان بن المنذر ملك الحيرة، لا يجد في ذكر محاسن قومه غضاضة، ولا يرى في الحديث عن سجاياهم الخيّرة وصفو نفوسهم أمام كسرى أي إشارة للإنقاص من الفرس أو الأمم الأخرى، بينما يسعى كسرى في رده على النعمان إلى أن يشـيد بفضائل قومه الفرس بوصفهم السادة، ويثني على حكمة الهند وصناعـة الصين ومدائن الروم.. أما العرب، ويسـميهم عرب الصحـراء، فلم ير فيهم خصلة خير:

في البيد يروحون ويغدون
مع الوحش النافر
والطير الحائر
تمضي الأيام بهم في قفر ويباب
ومع القلة والغلظة والفقر
يعودون إلى الأحساب أو الأنساب

وعلى هذا النحو، يبرز الصراع القومي بين النعمان وكسرى ليشكل، خلال نمو وتصاعد الحدث الدرامي، المحور المهيمن على النص.

وهو المحور الذي يغذيه محوران آخران هما:

- محور زيد بن عدي رمز الخيانة والتنكر لانتمائه القومي.

- ومحور ماريا وهامرز اللذان يتآمران للقضاء على كسرى.

وتمضي بنا الأحداث الدرامية.

فلــكي ينتقم من النعمان الذي قتل أبــاه ويوقع بينه وبين كسرى طمعا في تولي الحكم عــلى الحيرة، يحرض زيد بن عدي كــسرى على إذلال النعمان، وذلك بجعــل أخته (الفرعاء) خادمة للملكة ماريا، فهو، أي زيد، أدرى بتمسك العرب بقيمهم، ورفضهم إرسال نسائهم إلى الخدمــة في قصور الفرس، ولكن الأمور لا تجــري على هوى ابن عدي، فخيانته لقومه وطعنه النعمان من الخلف لا يمنعان كسرى من قتله في اللحظة المناسبة.

أضــف إلى هــذا أن اندفاع كــسرى وراء لعبة زيد وغروره الأجــوف لا يجلب له في النهاية إلا الهزيمة، فهاني بن مســعود الشيباني يأبى تسليم ودائع النعمان إلى وفد كسرى، ويرفض أن يحني رأسه للأعداء، وأخيرا لا يجد مناصا من أن يجمع فرسان العرب، ويدحر بهــم الغزاة الطامعين في «ذي قار» دفاعا عن العــرض والكرامة. وهو ما تؤكده خطوط الدراما الملحمية.

إن من يقرأ مسرحية «الشرارة» أو يشــاهد عرضا لها لا يســتطيع بعد الانتهاء منها إلا أن يقول: ما أشــبه اليوم بالبارحة، فكثير من أســباب قيام معركة «ذي قار» لا تختلف في أبعادها وجوهرها عن حربنا الحالية.

ولا يلبــث أن يضيف داخــل النص وخارجه كــما عرفنا من أحــداث المنطقة في الحقبــة الأخيرة أن يضيف - ويرى -.. كم من زيــد خائن متنكر لعروبته يطعننا الآن مــن الخلــف، وكم من «فرعاء» تأبى أن يدنس شرفها الغــزاة، وكم من هاني بيننا الآن يتصدى بشجاعة وبطولة للمعتدين، للبغاة الطامعين في أرضنا، الحاقدين على وجودنا القومي.. إلى غير ذلك[22].

فقــد تمكن الشــاعر الدرامي معد الجبوري من خلق توازن وعنــاق «درامي» للوصول إلى أعــلى قدر ممكن بين الدراما والشــعر وهذا ما جعله يتخلــص في مسرحياته الأولى من الاستغراق في المقاطع الشعرية الطويلة وعدم التأكيد على الزخرفة الشكلية والتعبير الجميل

الـذي يتنافى وحركة الشـخوص والبناء الدرامي ثم الاقتراب مـن التوفيق بينهما وأيضا عدم الانشـغال بعلامات الدرامـا وغيابات الرمزية المتهافتة أحيانا والهبوط باللغة الشـعرية إلى الركاكة أو النثر.

وعـلى أي حال يمكن القول مع رصد حركة الشـعر في تسـعينيات القرن العشرين - تاريخ نشر آخر مسرحية له، «السـيف والطبل»، إن الجبوري هنا استطاع أن يمزج الشعر بالدراما مزجا موفقا، فاسـتفاد، من ناحية، من توالي عدد من النصوص الدرامية المسرحية من قبل، واسـتفاد من حركة الأحداث في آن واحد على اعتبار أن كلا من الشـعر والدراما وحدتان منفصلتان وفي الوقت نفسه متواصلتان.

إن الجبوري هنا يسـير على أرضية صلبة، يلخصها «الفكر القومي ذو المدى الإنسـاني الواسـع» والمتابع لنصوصه الدرامية في نهايـات القرن الماضي يجد هذا الفكر وهذا المدى الإنسـاني الذي يعالجه معالجة تاريخية درامية واعية مرتبطة جذريا بالعصر ومرتدية مع الوقت رداء الحاضر إذا اعتمدنا النظرة أو القراءة الإسقاطية الدرامية لها.

وهو يصل بنا إلى نص آخر..

«السـيف والطبل» هو نص مسرحية شعرية تتكون من خمسة عشر مشهدا تدور أحداثهـا في القرن السـابع قبل الميلاد بين العيلاميين والإمبراطورية الآشـورية، اسـتطاع مؤلفها أن يسـتل واقعة من التاريخ القديم ويوظفها توظيفا دراميا شـعريا كاشـفا عبر الحدث التاريخي مدى ما يكنه الفرس من خلال أسلافهم العيلاميين من حقد ومكر تجاه أرض ما بين النهرين.

وهـو مـا يصل بنا عبر النص إلى أمـر مهم، أن الصراع الرئيـسي يظل هنا عبر عالم الشاعر الدرامي.

إن أول مـا يطالعنا على المسرح ومنذ المشـاهد الأولى هو ذلك «الصراع» من شـخص يدعى «تيومان» اسـتطاع وبالتآمر مـع الكاهن وقائد الجيش والمرافـق أن يغتصب عرش «عيلام» بعد قتل الملك «أورتاكو».

وهـو يفعـل ذلك حالما بالتوسـع والهيمنـة على بلـدان الشرق المجـاورة فيما كانت الإمبراطورية الآشـورية في العراق تشهد نهضة حضارية شاملة في ظل قيادة حكيمة يرأسها الملك «آشور بانيبال» الذي كان مشغولا ببناء العراق والتطور العمراني والازدهار الثقافي من

خلال إنشــاء مكتبة تضم الكنوز الأثرية لبلاد سومر وأكد وبابل وآشور، وتأسيس جيش كبير وصل إلى أعلى مستويات التنظيم والتدريب.

وعــلى هذا النحو، يحــاول تيومان الوقوف بوجه هذه المســيرة من خــلال التهديد بالعــدوان رغم التحذيــر بالكف عن نواياه، وعلى حين غفلة يغزو تيومان جزءا صغيرا من جنوب العراق، غير أن الملك الآشــوري يقوم بحملة هو على رأسها لإعادة الجزء المغتصب وإسقاط العرش العيلامي.

هذا هو المحور الأســاس الذي تقوم عليه المسرحية، أضف إلى ذلك عدة محاور يظل من أهمها محور التفكك والســلب الداخلي القادم من أرض عيلام وشعبها ثم محور البناء والتطور والتماسك في أرض وشعب ما بين النهرين.

وهو ما يقترب بنا من الدلالة الرمزية الدرامية داخل النص.

ســنرى كم من «تيومان» وهو يحاول أن يدنس أرضنا وعزنا وكرامتنا بالمكر والخديعة دون الجنــوح لنداء الســلام إلاّ بالقوة، وكم من «عربي الاســم» حــاول طعننا من الخلف ووقف إلى جانب أعداء العروبة والإسلام والتاريخ والحضارة!

الأمثلة كثيرة والأســماء كثيرة والواقــع رديء حزين حقا، التاريخ يكرر نفســه داخل الدراما الشعرية وخارجها.

وهــو ما يصل بنــا في وادي النيل إلى آخــر يقترب أيضا من التاريــخ؛ لكنه التاريخ القريب زمنيا.

أن يســتدعي الماضي من أجل التّنبه إلى الخراب الذي يمكن أن يحل لو لم يتم الوعي باليقظة والمقاومة.. وقد عبر ذلك بنص «الخديوي» الذي كتب في التسعينيات (1993).

وعــلى الرغم مما في النص مــن هنات فنية [23]، فإنه راح يســتدعي الماضي في إهاب الحــاضر ليدفــع القارئ/ المتفرج إلى التعبير عما يجول برأســه، كأنه يكــرر ما يجتره هذا القارئ أو المشاهد من أحداث قريبة.

المسرحية كما تبدو أحداثها تدور في عصر الخديو إسماعيل وإن لم يصرح باسمه، لكنها حاولت مع اســتعادة الفترة التي عاش فيها بمصر بأحداثها الرهيبة والتي انتهت بالاحتلال الإنجليزي، من تبذير وديون وخيانة وبيع كثير من المرافق وابتذال كثير من القيم، إلى غير ذلك، أن تســتعيد أحداث السبعينيات في فترة السادات، وكان الإسقاط هنا يدعو إلى تأمل الواقع في مرآة التاريخ.

ورغم أن المسرحية تحتوي على جزأين (أحد عشر مشـهدا) فإن المشاهد الأخيرة هي التي يمكن أن نجد فيها الدلالة التي أراد أن يستبقيها المؤلف.

ونحـن حين نعرض لهذه النهاية، نعـرض لبعض ما جاء فيها لنرى - وتحوطنا الغنائية العالية - الخطاب السياسي العنيف الذي أراد فاروق جويدة إرساله إلى المشاهد.

إن التعبـير المبـاشر لا يترك فرصة للإيهام المسرحي قط، إنـه واضح وصريح إلى درجة مفرطة، استمع إلى هذه الأصوات التي تتدافع في المشهد الرابع:

الأفغاني: الدين سوف يظل قيدا
في رقاب الأبرياء القادمين.
الدين سوف يظل مذبحة
الصغار الضائعين
جيل سرق
وهناك أجيال ستدفع من دماها ما سرق
جيل حرق
وهناك أجيال سيخنقها الرماد
وبالكوارث تحترق
جيل يبيع الصبح ثم تجيء أجيال
وتقضي عمرها وسط الظلام
هذي ورب الناس مأساة الحرام
بلال: سرقوا الشعوب فهل يطبق
سارق حكم الشريعة؟
الأفغاني: مَنْ أكثر ظلما مسكين يسرق قطعة خبز..
أم رجل يحكم باسم الدين ويسرق شعبا[24]؟

ويسـجل للكاتب هنا - مرورا عن الغنائية - أنه استطاع أن يعود إلى الماضي بحثا عن المستقبل، فإذا اعتبرنا أن الكتابة هنا يمكن أن تعد من علامات المقاومة التي يمكن أن تثير في المشـاهد ما تثيره الأمور التي يعانيها فالأمر في المقاومة هنا وإن بدا في فعل الكتابة، غير أنه لا يتجاوز في السـياق فعل الإشـارة إلى هذا الواقع عبر الماضي، وهو ما

يمكن القول معه - في أحسن الحالات - إنه سعي من الماضي بإسقاطاته المتوالية إلى أن يثير فينا هذه الأوجاع، وهي أوجاع كان يعرفها قارئ أو مشاهد التسعينيات حين كتبت المسرحية وعرضت.

وهو في هذا النص حين يسرف في الغنائية يسرف أيضا في المباشرة حين ينتهي الأمر بالخديو داخل النص في مكان مرتفع ويبدأ مزاد بيع البلد، نسمع صوت ديليسبس:

الآن نفتتح المزاد الآن نبدأ بالمزاد.
الهرم الأكبر من يشتريه
من يشتري التاريخ والمجد العريق؟
من يشتري خوفو الذي بهر الزمان
وطاف بالدنيا وحلق في الخيال؟[25].

وهذه المباشرة هي التي تدفع البعض ليرى أن مثل هذه المواقف «لا يمكن اعتبارها تنويعات على تيمة واحدة بأي حال من الأحوال، إنها في الحقيقة دليل سافر للجمهور، وطلب لوده واسترضاء لما يحب أن يستمع إليه لا ما يحب في المسرحية..»[26].

والتنبه إلى دور الجمهور هو الذي دفع أحمد سويلم إلى كتابة مسرحيته الشعرية «الفارس» 1988 بعد كتابة نصين سابقين هما «إخناتون» 1978 و«شهريار» 1980. وبينما آثر في النص الأول التاريخ الفرعوني والنص الثاني تراث الليالي، فإنه في النّص الأخير «الفارس» آثر السيرة الشعبية، أو التراث الشعبي.

فراح يستخدم هذا التراث لسيرة عنترة، حين يقترح على الخليفة الفاطميّ العزيز أن يأمر شيخ الحكائين أن يقص على الناس حلقات من قصة مثيرة لإلهائهم عن الواقع الجاف الذي يعيشونه، فتكون حكاية عنترة التي لا يقدم الكاتب سردها بالشكل التقليدي، وإنما بتوزيع الأدوار لتمثيل القصة، ومن ثم الاندماج، وهو ما يصل بنا إلى ما يفعله القص والإثارة من تخفيف الكبت الشعبي سواء اقتصاديا أو فكريا.

ومن تقنية فنية هي اللعبة داخل اللعبة (المسرحية داخل المسرحية) التي اختارها أحمد سويلم.. وهي التقنية التي أراد بها أن يحدد «الخطاب الدرامي» له منذ البداية في الإشارة بل التأكيد على دور «الميديا» العصرية في إلهاء الناس، وهو ما ظهر جليا في إشارته إلى ذلك منذ البداية[27].

وهو ما نجد له في الفترة الأخيرة - بالفعل - صورا عديدة، خاصة، مع تطور المؤثرات الإعلامية سواء في المحطات الأرضية أو الفضائية أو الوسائل التقنية الكثيرة التي تلجأ اليها الدولة لإشغال رعاياها..

ومـع ما في ذلك من جهد كبير، فإننا لا نسـتطيع إغفال أن اسـتخدام التراث هنا كان اسـتخداما مفرطا في تلمس الرموز إلى درجة أن الخطاب السياسي كاد يطغى على الفنية الدرامية.

وعلى هذا النحو، فإنّ النص المسرحي هنا يعمل - منذ البداية - لإشـغال الناس قبل أن تتحول الحاجة إلى ضرورة والضرورة إلى غضب يشـتعل فيهدد السـلطان، وهو ما تنبّه إليه الخليفة بالفعل حين اقترب من رسالة الشاعر إليه، فقال:

الخليفة:..

لكن يبدو أن الأمر الأول أفضل حتى الآن

إن نصرف أذهان الناس إلى ما يلهيهم

وعلينا الآن.. أن نصل إلى شط في هذا الطوفان.

وحين يتوجه سائلا الشاعر، يجيبه بسرعة:

الشاعر: ما عندي إلاّ الشعر.

ويدور الحديث بين الحاكم ورجاله.

ويصعد الكاتب - في الوقت نفسـه - في توظيف أسـطورة عنترة (سياسـيا وإعلاميا) لشغل الناس عن القضايا الأساسية.

إن الـتراث الـذي كان من مهمته أن يسـتفسر دائما في الحكي، أصبـح الآن متجها إلى الإلهـاء بل ودخول جملة الحاضرين إلى مشـاركين في الحـدث الذي صنع لهم خصيصا في هذا الزمن حيث أصبحت القنوات الفضائية والأرضية وصنوف الإعلام المبهرة أداة للتنويم والإشغال فضلا عن الإيهام بعكس الواقع المزري.

عـلى أن أحمد سـويلم كان بارعا في أن تكون أدوات الإلهاء السـياسي والإعلامي عبر الـتراث. أدوات بارعة حيث أصبحت النهايـة - في النهاية أو قرب النهاية - مفتوحة، فقد قصد المؤلف - بالفعل - ذلك.

وعلى هذا النحو، تتحدد النهاية وتتعدد الإيحاءات. يقول الشاعر في نهاية النص:

يا إخوتي

أنصحكم أن يفهم كل منكم ما شاء له أن يفهم.

ويطوي جنبيه على فهمه

ولا يفصح.

وفجـأة يعود بنا النص إلى المشـهد الأول، حيث الخليفة والحـراس والأضواء وصوت الكورال وهو يصيح بدلالة موحية:

هل يملك سيف مأفون

تغيير الحلم

هل تملك كفُّ سوداء

إخماد العزم

هل يملك وجه مذموم

إسقاط النجم

الفارس يحيا محمودا

لا يرضى الظلم

الفارس يبقى ظمآنا

لا يرضى النوم

الفارس ليس الجهل وليس الهزل

وليس الوهم

لن يملك سيف مأفون

تغيير الحلم

لن تملك كف سوداء

إغماد السَّهم

الفارس قدر الأمس

وقدر اليوم[28]

إنه العودة إلى الماضي حتما من أجل تغييب المستقبل. وهو ما يعكس «الخطاب» من التنّبه للدور المخيف الذي تقوم به الميديا الآن للخلاص من ضجر الشعب وضيقه بالفساد الذي يحيط به، وهو الفســاد الذي واجهه بشــكل آخر شاعر آخر في المشهد الراهن الآن، وهو ما يصل بنا إلى نصوص محمد فريد أبو سعدة.

وعبـورا فوق عدة مسرحيات قصيرة من ذات الفصل الواحد اسـتخدم فيها الدلالات الرمزيـة والتجريبية [29]، نسـتطيع أن نصل إلى أهم نصوصـه الدرامية وأنضجها في هذه الفترة وهي مسرحية «ليلة السهروردي الأخيرة».

إننـا في هذه المسرحية إزاء إضافـة المؤلف إلى التجريب والرمز والشـكل الملحمي الكلاسي كما يبدو من كتابتها في حين أنها تسـتعير الكثير من تقنيات درامية وإليكترونية كثيرة. وموضوع السـهروردي - كما لاحظ حسـن حنفي في تقديمه للنص - من «مأساة الحلاج». موضوعها الكتابة بالقلم والكتابة بالدم فالشاهد هو الذي كتب بالقلم ويصبح شـهيدا عندما يكتب بالدم[30]. وكما تسـتلهم حلاج العـصر الحديث الذي أهداها إليه في المقدمة (نصر أبو زيد)، فإنها في الصفحة التالية تشـير إلى «الخطاب السـياسي» الذي يقـوم عليه النصّ الدراميّ حين نقرأ هذه العبارة لعالم النفس فرويد والتي تقول «علينا أن نتذكر الماضي حتى نسـتطيع التوقف عن تكراره»، وهو ما يشير مباشر إلى أن العودة إلى التاريـخ أمـر ضروري وملح بشرط ألاّ نقيم فيه أو نركن إليـه، وإنما أن نتذكره حتى لا نعيـده مرة أخرى بحذافيره، أن نعي درس التاريخ حتى نسـتعيده ببطء وذكاء حين نعمل للمستقبل.

والنـص - باختصار - يعود ليقص علينا زمنا كان يعيش فيه أبو الفتوح السـهروردي وابـن الصلاح حيث يدور الـصراع المعروف بين فقيه متنور وسـلطة طاغية، وتكون قمة الـصراع أن يوغر عليه الحاكم صدور الفقهـاء بعد أن انتصر عليه في مناظرة جرت، وحين أمر صلاح الدين ابنه الظاهر بقتل السـهروردي يمتـزج الواقع بالخيال، والماضي بالحاضر، والدلالة بالمستقبل.

وأكثر ما نلاحظه هنا هذه التجريبية التي تطغى على الملحمية بشكل حاد حتى نعرف أن كاتـب النص هو مخرجـه، وأن مَنْظر البداية ومنظر النهاية تفصلهما مناظر كثيرة نجد مفتاح كل منها في العنوان الذي يقع في مقدمة كل منظر.

ولا نريـد التطويل أكـثر في التجريب المسرحيّ فإن الدلالـة التي تنضج مع كل فصل تؤكـد أن الصراع هنـا هو الصراع الدائم بين الأمراء والفقهـاء أو بين الحكام والمثقفين، أو فلنقل بين الأمراء وفقهاء السـلطة من جهـة والفقهاء المتنورين من جهة أخرى، الشريعة قائمة لدى السهروردي، قائمة بالفهم لا بالسيف، وباقية بالتأويل لا بالتفسير.. وهو ما يدور حوله الحوار في أغلب المناظر:

الشــهاب: هذا ما حدث يا فقهاء. الجعد اســتخدم العقل، وعندما تعارض التنزيه مع النص، جعل التأويل مقابلا للتفسير، والتوفيق مقابلا للتوقيف، والدراية مقابل الرواية. ففتح بدمه الطريق.

زين الدين: (ساخرا) أي طريق؟

الشهاب: طريق الحقيقة[31].

وأكــثر ما يلاحظ في العلاقة بين عالم الدين الواعي والحكام أنهم - الحكام - يظهرون دائما كالغربان وإذا كان عدد من كتاب الدراما الشــعرية في هذه الفترة أشــار إلى الغربان - كمجاز حاد للحكام - فإن الكاتب هنا - وهو المخرج أيضا - يشــير إليهم بالعيان أنهم «يلبسون السواد، وعباءاتهم تجعلهم يتحركون كالغربان..».

استمع لهذا المشهد الذي يدور بين شهاب الدين وتلميذه شمس:

شــهاب: لا تقلق يا بني. كلماتي لم تعــد في الأوراق. كلماتي في الريح ســتطير من مكان لمكان... و.. شــمس: كانوا ســودا كالغربان يا سيدي. سودا كالغربان[32].

واســتخدام الاســترجاع والعصر يبدو أنه منذ المنظر الأول، فعلى الرغم من أننا أمام نص حواري تقوم فيه الشــخصيات بأدوارها ويقع فيه الصراع على أشــده، فمنذ المنظر الأول في القرن الســادس الهجري نرى السهروردي على صليبه، بالشكل الذي كان يصلب بــه العاصون، وتتداعى المناظــر الدرامية حتى إذا بنا في الفصــل الأخير ونحن في القرن الخامس عشر الهجري.. وإذا بنا في البرولوج الأخير نرى عمق المسرح سيارة شرطة يظهر فيها الجنود المعاصرون والأســلحة المألوفة، ورجال مــن حراس الدولة يقبضون على من بقي في المكان.

إن المسرحيــة تدافع عن حريــة الفكر، ويتمثل فيها دائمــا المنظر الذي يتكرر في كل عــصر حين يحاصر الفقهاء أو علماء الدين الثوار المتنورين ويتهمون بالكفر، ولأن الحكم يرى أن ما يحدث فتنة، فلا يبقى أمام عالم الدين الثائر الحقيقي غير طريقين: إمّا أن يُصر على موقفه وإمّا أنْ يفرّ إلى الخارج، وفي الحالتين يصبح شهيدا.

وعــلى هذا النحو يختــار المصير كل أولئــك العلماء الثُّوار منذ الجعــد بن درهم إلى السهروردي وصولا إلى نصر أبو زيد.

وعلى هذا النحو، فإن فريد أبو سعدة سعى إلى إقامة بناء فني متكامل، غير أنه لم يستطع أن يفلت من أسر التجريبية الحادة، ووسائل تعبيرية جديدة ومبتكرة وربما المقصودة والمهمة في النص.. غير أنه من المؤكد وإن كان استخدام الشخصية فقد سبقه إليه الكثير من كُتّاب النّص الدرامي في هذه الفترة.. ونعبر كاتب دراما شعرية كمصطفى عبدالغني إلى غيره هنا، فعلى الرغم من أن صاحب هذا الاسم الأخير له ستة نصوص شعرية منشورة[33]، فإن يترك تقييم الدلالة على المستوى الفني أو الفكري لغيره كي لا يسقط في أسر الذات.

وهو ما يؤمن به صاحب هذه السطور، فالناقد الآخر سيكون أكثر إنصافا منه لذاته أو أكثر إنصافا من غيره في الوقت الراهن؛ أو أكثر إنصافا للنقد الأفقي للمشهد الراهن هنا.

فكم يعاني صاحب هذه الشهادة هنا من المعاصرة - ويل للمعاصرة - وهو ما يتذكر معه آخر ما قاله له د.زكي نجيب محمود من أنه «ويل للمعاصرة من المعاصرة».

وكي لا نسقط في أسر الذات لنواصل هذه الرؤية.

فمع توالي السنين نصل إلى كاتب آخر هو محمد عبدالعزيز شنب[34]. ومن أهم أعماله بعد ذلك في التسعينيات كل من «ليالي قطر الندى» 1995 و«بعيدا عن كرسي الحكم» 1999.

و«ليالي قطر الندى» تسرد قصة الأميرة المصرية التي تذهب إلى بغداد لتتزوج الخليفة المعتضد، في حين تطوي في قلبها حبا لابنه، وحين تدور الأحداث، وندرك أهمية العلاقة بين بغداد والقاهرة ندرك إلى أي مدى استطاعت قطر الندى أن تلعب دورا واعيا - رغم حبها الغائب - (كي لا تفسد العلاقة بين العاصمتين).

والمسرحية تقع في فصلين، لا ينجح الكاتب في الإفلات من الغنائية المباشرة، والرومانسية التي اصطبغ بها النص حتى كاد يعلو الخطاب السياسي الذي لم يستطع التعبير عنه تعبيرا كافيا.

إننا من آن إلى آخر تحت أصوات الجوقة نستمع إلى:

ستائر الأحزان
في القصر والحديقة
ماذا يقول الزمان
وأين وجه الحقيقة

ستائر الأحزان.

....

الحزن فوق الجفون

والدمع فوق الخدود

والصمت نادي السكون

ستائر الأحزان.

....

ولا نريـد الإسـهاب كثيرا في قصة حـب ضائعة تلمس لها الكاتـب صراعا بين الحكم والسياسـة وأدار غنائياتها كلها حول هذا المعنـى، وكان الأجدر بها منذ البداية أن تكتب تحت عنوان الشـهيدة أو الحـب الضائع وما إلى ذلك من ألوان الحب الرومانسـية التي نعرفها في التاريخ. ويكفي أن يختتم النص بمثل هذه السطور:

الآن هذا الحب ضاع

الآن قد مضى الشراع

لا زاد يبقى ولا متاع[35].

عـلى أن النص الآخر «بعيدا عن كرسي العرش» يقترب بنا أكثر من التاريخ الذي يجب أن نتوقـف عنده لنبحث فيه عن الحاضر الضائع والمسـتقبل المأمـول، إنه تاريخ تشرذم ملـوك الطوائف، في الأندلس وتأهب أحد حكام المغـرب لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من هذه الطوائف وهو يوسف بن تاشفين، وسعي المعتمد بن عباد لإنقاذ هذه المدن، لكنه لم يلبث أن أصبح بعيدا عن كرسي العرش لتهاونه.

إن هذا النص يسـعى، خلال محنة المسـلمين وتفرقهم في الأندلس في الماضي/ الحاضر، إلى تأكيـد حقيقة أننـا مازلنا حتى الآن نعيش في هذا العصر، وهو يعرض لسـجن المعتمد ومعركـة الزلاقة ويفرض تصارع الشـخصيات وتصاعد الحبكة في غنائيـات متوالية، غير أن أهم الشـخصيات التي يرسـمها من الفصل الأول تظل الشخصية التي اختار لها اسما دلاليا «التاريخ».. إن أكثر ما يلفت النظر هنا أن الشخصيات عنده تتنوع، لكنه يجعل من التاريخ شـخصية تقوم بدورها هنا، وهو تطور في الكتابة سـعى صاحبـه تجريبيا إلى إلى أن يطور التراث عبر الشكل الفني الذي مضى به حسب الأحداث. إنّ التاريخ هنا يتحرك منذ البداية ويشارك في الأحداث، ويمثل الضمير الحي أو طموحات الأمة، وهو إذ يمضي في رحاب النّص/

الماضي، فهو يخرج منه إلى النّص/ الحاضر ليصور في السياق الأخير طموحات الأمة أو ضميرها الحــي الذي يلعــب دورا بالغا في النص وإن يكــن غير فاعل.. إن التاريــخ يظل هو البطل المسؤول عن الكلمة، لكن الكلمة التي يجب الإفادة بها من أحداث الماضي بلا جدوى.

غــير أن الكاتب كاد يغيب التاريخ نفســه في الغنائية المفرطة التــي تزيد فيها دوائر الصراع الكثيرة، انظر إليه يقول منذ البداية:

في العصور الخاليات
في الزمان الذي انقضى
في ورق التاريخ المكتوب
في صدر الأحداث الكبرى
فوق جذوع الشجر العربي
فوق الموج الجامح في الشــطآن العربية فــوق جناح الضوء المشرق
في أيام القوة
فوق جناح الضوء الغارب في نوات الضعف
من فوق شموس سطعت
من تحت شموس غربت
من داخل أضلاع الكلمات
من لبن حنايا التذكارات
كان هناك وطن يرفل في أثواب المجد
يتهادى فوق طريق العزة.
....
....

وخلال القصــة المعروفة التي تكررت كثيرا في التاريخ العــربي ينتهي النّص، بغنائياته المتواليــة، وصراعاتــه المتباينة التقليدية، إلى شــخصية التاريخ مرة أخــيرة في نهاية النص، خارجا عن دوره الدرامي يشيح عن المعتمد (وتأمل معي ما تنتهي به الدراما الشعرية في الوقت الراهن) يقول:

لقد ضاع مني الوطن
ومني كذلك قد ضاعت اللحظات

وضاع السكون
وضاع الصخب
وضاع العتاب
وضاع السحاب
وحتى السراب
لقد ضاع مني
.... (36)

وهو ما نصل معه إلى أحمد تيمور الذي يسـعى إلى التراث للاستئناس به دون التوظيـف الكامـل أو التوظيـف الجـزئي بالإفـادة من نسـيج الحكاية التراثية أو إعادة التفسير.

كان أسـلوب أحمـد تيمـور يقوم على الإفادة بالإيهام أو أسـماء الشـخصيات وما إلى ذلـك واضعـا إياها في ثوب الفانتازيا [37]، وقد سـعى إلى ذلـك في كتابيه: «البراكين الطيبـة»[38] و«النجوم تقـترب الآن»[39] وإن كانت الإفادة من التراث بدت أكثر وضوحا في العمل الأول.

يبدأ كتابه الأول بقصيد درامي أسماه «مونو دراما الممثل» بدت فيها روح التمرد على هذا «الدور» الذي يقوم به ممثل كل ليلة، ومن ثم كان ذلك مقدمة لمسرحيته الشـعرية «البراكين الطيبة» التي يضيف فيها إلى الإفادة من رموز التراث الشعبي نسيجا عريضا من الفانتازيا.

إذن فنحـن أمام ملك وزوجته من العفاريت يسـعيان إلى تحقيق العدل على الأرض بعد أن امتلأت جورا، لولا أن الوزير زامان يسعى لإسقاط مليكه وتوليه الملك هو، ويتحقق له هذا، ويظل الصراع معلقا بين الملك الأول والوزير الآخر الذي سعى ليكون ملكا لولا أن الـصراع يحتم نهاية مفتوحه يترك معها الخطاب الرئيسي مفتوحا.. ونحن في هذا كله أمام استئناس مجرد بشخصيات التراث من أمثال: علاء الدين وجحا.

والخطاب الرئيسي هنا هو السعي المستمر بين الملك والوزير الذي أراد أن يكون ملكا متمردا على سـلطة الملك؛ الأول يسعى إلى تخليص البشرية من الإنانية، فالملك يسعى إلى النبل وصاحب الانقلاب ضده لا يؤمن بهذا الذي يدعو إلى النبل، نقرأ زامان وهو يرد على علاء الدين ملخصا الموقف قائلا:

زامان.

عد للملك المخلوع

وأبلغه بأني عنه

سوف أنقب

في كل ربوع الكوكب

شبرا شبرا

إني سأطارده في كل مكان

ذكر بكتب الجغرافيا أو لم يذكر

سأطارده فوق الأرض وتحت الأرض

سأطارده في كل خطوط العمق

وكل خطوط الطول وكل خطوط العرض

فلقد ضيعنا هذا الأبله

بخرافته عن إنقاذ الإنسان المخلوق الضائع مثله

هذا الثعبان المسموم السام

إنا سنخلص كرة الأرض

من الإنسان الجرثومي العلة[40].

لم يترك الفرصة للشعب ليأخذ قراره بيده، وهو ما يحتم الصراع الذي لا بد أن ينتهي - عبر المقاومة - إلى الوعي بقيمة الحياة الكريمة، وهو ما نجده كذلك في النهاية المفتوحة:

الملكة: دع شعبك يأخذ فرصته في التعبير الحر

دعه يفكر

ثم يخاطر

ولسوف يكون له ولك النصر[41].

بيد أن في عمله الثاني «النجوم تقترب الآن» ثمة اقترابا خالصا من الفانتازيا وحسب التي تختلط فيها المشاهد من العوالم الأخرى بالأرض في لقاء وفراق وصراع من أجل البحث عن العدالة الغائبة.. وحيث يختلط فيها الخيال المطلق بأدوات التقدم من أطباق الفضاء والكواكب الأخرى وأجهزة اللاسلكي والريموت مختلطا بالبدو والشخصيات المتقدمة في المدن، إلى غير ذلك مما يبعث هذا الجو الفانتازي الخالص، فضلا عن استخدام أدوات فنية كثيرة كالاسترجاع.

إن التغيــير الحاد الذي يحدث في هذا العالم يزيد الصراع تعقيدا حيث تهبط الأطباق الطائــرة وتصعد وتتغير الضمائر بين أبناء الأرض، وتحــدث الأحداث الغريبة التي تجعلنا معلقين جميعا بين السماء والأرض، وتجعل قيمة الخير في النسيان لولا المقاومة التي يجب أن تحدث، ولولا المستقبل الذي نبحث عنه في كل ما نعانيه حولنا الآن، لنستمع:

الأم: ابني أنا
لا ليس بابني من تديرون الحكايا حوله
ظنا وتخليصا وإفكا.. أي إفك
ابني أنا هو أجمل الأبناء
هذا ليس بابني دون شك
هُم بدّلوه بدميةٍ ما من لدائن كالبلاستيك تمْشي بسلك
الأب: وبدون سلك
الشيخ: كيف
الأب: بالريموت[42].

ويظل الجميع في عمل دائم دائب وســط الصراع من أجل البحث عن المســتقبل، ولا يتم ذلك إلا بالاتحاد والمقاومة من أجل الخلاص، يقول الشيخ:

الآن اتحدوا بدو وحضر
من أجل خلاص الأرض
ضحوا من أجل المستقبل
فالمستقبل حان الآن[43].

فبهذا يمكن أن يشعر الاب ببنوته، والابن بالواجب الملقى عليه من ذويه وأهله، وهو مالا يتم إلا من أجل الآتي:

الأب: أن نتطهر بالتضحية لكي نصلح للمستقبل
كي نصلح أن نصبح آباء
لهم الحق بأبناء الإنسان[44].

عــلى أن هذا لا يحول دون الســقوط - من آن لآخــر - في الغنائية، والوقوع في أسر التجريــب الذي لا يتوافر معه انضباط تجريبــي قائم على الوعي بإحكام المسرح الكلاسي قبل أن نجاوزه.

والآن، نعود إلى سؤال البدء:

ما هي ملامح المسرح الشعري في المشهد الراهن؟

نعيد طرح السؤال ونحن نقترب من عين الطائر إلى المشهد القريب.

نعيـد النظر ونحن نسـتعيد إجابات حركتـي التأصيل والتطور فيـما انتهى إليه المشهد الأخير.

الإجابة هي أن لدينا واقعا مأزوما بالنسبة إلى المسرح الشعري في المشهد الراهن، وهو واقع لم يشـهد بعد نضج هذا الجنس الأدبي السـاحر والوصول بـه إلى تيار يعمق مجراه كما رأينا.

إن المشـهد الراهن ضنين بالعطاء، سجين في الغنائيات وضعف الأداء الدرامي وغياب النص الشـعري بالمقارنة بحضور أحداث خطيرة تمر بها أمتنا العربية، وهو إلى ذلك يحمل وهنا يحول بين تجميع تيارات التطور أو تعميق المجرى وبين بعض الملامح التي تشـير إلى ذلك وتؤكده لننتهل - أكثر- عند المحور الرأسي قبل أن نعود إلى عين الطائر.

3

الباب الثالث

تجليات المشهد الأخير (المشهد الرأسي)

«من المعـروف أن النـص ليس إلا شـكلا متحـولا إلى مضمـون، وأن المضمـون ليس غير صياغة متحولة إلى شكل فني»

المؤلف

هذه شـهادة على النص في المـسرح العربي، وهي شهادة تدين كسابقتها، حين طرحنا من قبل سؤالا حول المدى الذي حقق به المسرح طموحه الدرامـي، وبلور تيارا مسرحيا واعيـا قائما عليه.. كان السؤال بشكل مباشر:

هل لدينا حقا دراما شعرية؟[1]

كانت حركة الجزر في النفي تعلو درجة المد.

وكان النفي يحتاج إلى تفسـير حاولنا التدليل عليه عبر النصوص التي كتبت، أو حتى مسرحت، عـبر الفترة التي تقـع - اسـتطرادا - من نهايات القرن التاسـع عشر تاريخ تأليـف أول مسرحية شـعرية «المروءة والوفـاء» لخليـل اليازجي في بيروت عـبر الخط الأفقي، ثم ها نحن نسـتعيد الشـهادة من نهايات القرن العشرين حتى القرن الحادي والعشرين عبر الخط الرأسي.

في المرة الأولى حاولنا رصد حركة المسرح الشـعري بخط أفقي، وفي المرة الأخيرة تمهلنا وسـعينا إلى رصد وإعادة النظر إلى حركة المسرح الشـعري عبر الخط الرأسي من نهايات القرن العشرين. بعد قرابة قرن ونصف القرن نسـتعيد الشـهادة عبر السؤال الذي حاولنا الإجابة عنه:

- هل يبلور المناخ العربي تيارا مسرحيا شعريا في العصر الحديث؟

الإجابة بالجمع - منذ البداية - تظل «لا» وعلى المستوى الفردي تشير إلى «نعم».

وبشكل أكثر وضوحا، إننا لم نلتق بتيار درامي واع، ولم نعرف اتجاها واعدا، لكننا عرفنا بعض النصوص المفردة التي لا تصنع وحدها ربيعا مسرحيا.

إذن، لدينـا أزمة دراما في المسرح العـربي اليوم، هذه حقيقة لا تحتاج إلى تأكيد الآن، ومع ذلك فإن لدينا بعض النصوص التي لا نسـتطيع أن نتجاهلها بأي حال، وسـوف نترك تسـاؤلاتنا حـول افتقاد تيار درامي ونحـاول الإجابة عنها عبر الخـط الرأسي في النصوص الأخيرة من المسرح الشـعري، لنرى إلى أي مدى يعبر النص الدرامي مع الحراك بالسلب أو الإيجاب في الحراك الحضاري الذي يشهده القرن الحادي والعشرون.

لنستعد «عين الطائر» ولنتأمل أرض المشهد قبل أن نسعى إلى رموزه المتوالية.

إن مراجعـة درامـا الحقبة الماضية ترينا أننا أمام عدة نصـوص، تتركز فيها القيم السيسـيولوجية أكثر من القيم الفنية، أو يهتم فيهـا بتكريس القيم الفكرية أكثر من الاهتـمام بعناصر التشـكيل الدرامي، بيد أن هذا الواقـع الجديد لا يحتاج إلى تبرير، فمن المعروف أن المسرح يظل أكثر الأشكال الإبداعية تعبيرا - من الرواية والقصة - في تأكيد القيم السياسـية كالحرية والعدل والديموقراطية...إلـخ، خصوصا أنه لا يعتمد على اللغة وحسـب - كإحـدى العلامات الدالة - وإنما يضيـف إليه الموقف الدرامي الذي يحتم إيجاد موقف حواري، مما يؤدي في السياق الأخير إلى حاضر حيوي يعكس حالـة أو «موقف» وجـود الجمهور والمبدعين في مكان واحـد في عملية جدلية لفترة زمنية محددة [2].

وهـو ما يعني، بالتبعية، حضور الآخر، المشـارك، في العمليـة الإبداعية حضورا بارزا، وعلى ذلك، فهو يرتبط بالمشارك الأول، ثم يدخل بعد ذلك في جدلية غير مباشرة بالمجتمع والمؤسسة الحاكمة والمناخ العام إلى غير ذلك، وهو ما يعني أن المسرح يظل أكثر قدرة من غيره على المشاركة الإيجابية لدى المشاهد/ الفاعل.

ولأن مساحة التجربة المسرحية تنحسر - خصوصا في الفضاء الفاعل للنص - فإن المسرح يواجه ضغوطا كثيرة تحول بينه وبين أداء «رسالته» الأولى في خلخلة الواقع وتفكيكه وتعريته. وعبورا فوق أسباب كثيرة تمنح أزمة المسرح وجودها، فإن التأثير الإيجابي في جمهور المتلقي يزداد انكماشا، خصوصا، مع تردي المسرح الجاد، وتصدي المسرح التجاري كظاهرة.

ومن هنا، فإن ظاهرة تحويل المسرح إلى «شللية» وأزمة إدارة ومزاج ذاتي خطر ليس على المسرح الفاعل وحسب، وإنما أيضا على القيم التي يدعو إليها، أو التي يجب أن يدعو إليها وهو - حين نهبط إلى المشهد - في الدائرة المفرغة التي بدأنا منها.

إن اختفاء المسرح الواعي يظل معناه اختفاء القيم السياسية والاجتماعية والطرح الفكري المعاصر في عالم اليوم، وهو خطر ليس على فهم هذا العالم في «قطبه» الواحد الذي يوشك أن يتحول إلى أقطاب، وأنما على هذه القيم التي تتحول إلى أدوات مستوردة من الخارج، فإذا بنا أمام معان جديدة لقيم الحرية والديموقراطية والأقلية والمذهبية والإثنية والعولمة.. إلى غير ذلك، ومن هنا، فإن اختفاء أي من طرفي المعادلة: القيم السياسية والاجتماعية النابعة من واقعنا يظل مساويا لاختفاء المسرح الوطني الجاد الطالع من أرض الجمهور العربي العريض.

إن اختفاء القيم الإيجابية يظل مساويا لاختفاء الوعي الدرامي في أحد مستوياته الفاعلة، ولهذا نقول إن ظهور مثل هذه القيم في مسرحنا اليوم، وإن بشكل فردي ضئيل، يظل قادرا على منح أمل فردي (ضئيل بالتبعية) في انتعاش الوعي الاجتماعي والتجربة الديموقراطية والإحساس بقيمة العقل والتخلص من ربقة الميثولوجيا، والتصدي لقيم الإرهاب الجديد الذي يسمى بمسميات كثيرة، ويتزي بأزياء داخلية وخارجية لا نستطيع حصرها في عالم مختلط مختلف، وهو ما يقترب بنا أكثر من المنهج الذي آثرناه في هذه الدراسة بالبحث عن المعنى الذي كان يجب أن يمنحه فن الفرجة للإنسان العربي.

إن المنهج يأتي من داخل فضاء النص المعاصر. وهو منهج يسعى إلى الإفادة من التحليل السيسيولوجي والسياق التاريخي للظاهرة المسرحية، وهو فهم لا ينفصل - بالضرورة - عن النص التاريخي أو عن الشكل الفني، فمن المعروف أن النص ليس إلا شكلا متحولا إلى مضمون، وأن المضمون ليس غير صياغة متحولة إلى شكل فني، وتصنع كتابات لوكاتش وغولدمان - خاصة - خلفية منهجية لا نستطيع الفرار منها بعد تطوير الخطاب النقدي البنيوي الأول، فعلم الدلالة [3] الذي يدرس العلاقة بين طرفين، وما يهمنا هنا هو

تنوع المعاني وتحديد المضامين، ويشير البعض الآن في العربية إلى أهمية الاهتمام بالمدرسة السيسيولوجية خاصة من ناحية علم الاجتماع [4].

ولا يكمل هذا المعنى أننا لاحظنا في دراسة النص في الفترة الأخيرة أن الاهتمام بالمضمون فاق الاهتمام بالظاهرة المسرحية ومؤثراتها الشكلانية، وعلى ذلك، فإن الاهتمام بالدلالة هنا ليس وعيا بمضامين النص منذ نهاية الثمانينيات، وهو وعي لا نستطيع الفرار منه إلى السيمولوجية أو الشكلانية بأي حال.

وربما كان هذا التوجه من النص الإبداعي في الدراما عندنا يفسر لجوء الكثير من كتابنا إلى التاريخ، فالتاريخي يهتم بالواقع الاجتماعي والسياسي، ومن ثم، فنحن لا نبحث هنا - على المستوى التاريخي - عن الخطأ الأخلاقي بقدر ما نهتم بالقيم السياسية ومفرداتها، فتوجيه المبدع إلى استلهام التاريخ تحكمه - كما يشير المثقف المعاصر - ظروف عصره وبيئته ومجتمعه، كما يحكمه الدور أو الوظيفة التي يحددها الفنان لنفسه في إطار عصره وفي قلب مجتمعه، وهو ما يفسر لنا لماذا يتوجه الكاتب المعاصر إلى استلهام التاريخ.

وهو ما يصل بنا إلى كتاب الدراما من نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين، وسوف نقتصر على كتابة المسرح الشعري - الإبداع الدرامي - هنا حيث نلاحظ تكثيف القيم السيسيولوجية فيه أكثر من القيم الفنية، وهنا يمكن أن نذكر أسماء من كتب المسرح الشعري في التسعينيات من أمثال أنس داود، ووفاء وجدي وصلاح والي وخالد محيي الدين البرادعي وعبدالرحمن خالد وعصام رجب وأحمد الحوتي وأحمد سويلم ومحمد الفارس ووليد منير وحسن فتح الباب ومحمد عبدالعزيز شنب ومصطفى عبدالغني ثم كل من مهدي بندق وفاروق جويدة وغيرهم.

وسوف نتمهل هنا عند بعض الأمثلة لنرى إلى أي مدى استطاع كاتب الدراما الشعرية في القاهرة أو دمشق أو غيرهما من العواصم العربية أن يعبر عن قضايا المجتمع، وسوف نختار قيمتي الحرية والعدالة كأكثر القيم التي يجب أن يعبر عنها المسرح العربي في الفترة الأخيرة.

أولا: مقتل هيباشيا الجميلة

هذه هي المسرحية الشعرية السادسة لمهدي بندق، حيث اختار مجتمع القرن الخامس الميلادي بالإسكندرية لتدور أحداث المسرحية في مجتمع يعج بالأفكار والمعتقدات والفتن في إطار درامي شديد الانضباط، حيث يملأ الفضاء التاريخي الذي اختاره بالأحداث

الضخمة، وحيث تؤدي هيباشـيا، وهي أستاذة علم الفلسفة بجامعة الإسكندرية (وثنية) دورا محوريـا في بناء الحبكة، فهي داخل النص ابنة أخـت الراهب كمالوس، لكنها تتوه من أول النص حيث يعثر عليها عالم الرياضيات الإغريقي «ليون» فيتبناها ويسافر بها إلى أثينا ولا يعود بها إلى الإسكندرية إلا بعد ربع قرن[5]. وفي داخل النص - أيضا - نلاحظ أن الصراع السـياسي بين الإمبراطور الروماني والكنيسـة المصرية الوطنية يؤدي دورا مهما، إذ تسعى الكنيسة الوطنية إلى أداء دور وطني لا يمكنها منه لا اليهود ولا الإمبراطور، وتدور الأحداث حين نرى الإمبراطور يخطط لتشـويه سـمعة الإكليروس السكندري باصطناعه مغامرة جنسـية تشـاركه فيها عشيقته زوجة والي الإسـكندرية، لكنهما يتورطان في قتل صياد مصري.

ولأن هيباشـيا رأت جانبا من الجريمة فإنها تهاجم الرهبان والراهبات ظنا منها أنهـم يحمون الراهبـة الخائنة، وهو ما يصعد الصراع خاصـة، حين يهاجم الراهب كمالوس هيباشيا منددا بعمى بصيرتها (العلمانية) بينما تندد هي بجموده العقائدي واستخدامه للدين لأغراض سياسية، وهذا الصراع بين هيباشيا وخالها - وهما يجهلان حقيقة نسـبهما - يسـتغله أحد اليهود ليندس في سـلك الرهبنة كي يضرب الكنيسة من الداخل.

وتـدور الأحداث بسرعة أكثر حـين يؤول اليهودي حديثا ألقـاه الأنبا الغاضب تأويلا يفهم منه الرهبان المتعصبون أن رأسها مطلوب! وفي الوقت نفسه يزور خطابا بخط ليون يعترف فيه بأن هيباشـيا ابنة أخت الأنبا، ويدبر اليهودي ليقع الخطاب في يد الخال بعد قتل هيباشـيا لكي يتعلم، بيد أن والي الإسـكندرية بعد أن يكتشـف هذا الخطاب - بعد اكتشـافه خيانة زوجته - يسـلمه إلى هيباشيا ليكون وسـيلتها إلى النجاة، لكنها ترفض في كبرياء المثقف أن تسـتخدم وثيقة مزيفـة (وإن كان مضمونها صادقا) متوقعة أن يعرفها أهلهـا بقلوبهـم، ولكن ذلك لا يحدث فقد دخل الخال (الأنبـا) إلى صومعته ولم يبق غير العديد من الرهبان الغاضبين المتعصبين.

وتصل درجة الصراع إلى ذروتها حين يحرك الغضب الأعمى الجماهير فتسـحل أستاذة الفلسـفة في شـوارع المدينة (عام 415م) وتنتهي أحداث الرواية داخل النص المشـحون بالشـعر والتكثيـف والدراما والشـخصيات التراجيدية الحية التي نراهـا في عصرنا، لتبدأ بعدها اشتعال قيم فكرية كثيرة، وهي قيم نراها الآن في مرآة التاريخ لم تتغير.

إنــه يحاول أن يتحدث عن قضايا الحاضر مســتدعيا من التاريخ مــا يصلح منه، وما يتخيل أنه يعيد صياغة النص عبر هذه القضايا التي نعايشها ونعانيها اليوم، وفي مقدمتها قضيــة الإرهاب (البداوة التي لا تريد أن ترحل من مجتمعنا) والعقل الذي لا يريده أحد في مجتمع يستنبت من البداوة ملامح الإرهاب كما نعرفه في كل العصور، حين يفهم الدين فهما خاطئا، وتتلاشى قيمة التســامح، ويختلط الأمر في عين الإنســان المعاصر بين العيون المجوفــة الميتة (الماضي) والعيون الصافية الواعية (الحــاضر)، كما يقترن هذا كله بافتقاد القيم السياســية كالعدالــة والديموقراطية والحرية وافتقاد قيــم التحديث التي يجب أن نعيها جيدا والتكنولوجيا (الآلة) التي لم نستوعبها فتخلفنا كثيرا وما إلى ذلك في هذا المناخ الذي يسوده استلاب الاستقلال الوطني الذي نعيشه.

إن الكاتــب هنا يســقط قضايا عصرنا في مــرآة الماضي فنراها أكــثر وضوحا وأكثر بشــاعة، فمرآته - النص الدرامي - تعكــس الصدق الفني، كما تعكس الصدق الفكري في درجاته القصوى.

عــلى أن قضيتي الحرية والعدالــة تكونان أكثر القيم التــي تعكس الواقع داخل النص وخارجه.

إن فقدان الحرية يرتبط بفقدان الحرية الاقتصادية. فكما افتقد الاستقلال الاقتصادي ضاعت معه الحرية، فالكنيســة المصرية كانت أشــد ما تكون حرصــا على عقيدتها، ومن ثم، أشــد ما تكون حرصا على حريتها، ومن هنا، فإن الإمبراطور يكون أشد وعيا بما تريده الكاتدرائيــة (رمز المصريين)، يصيح الإمبراطور مذكرا من حوله بانتصار الكنيســة المصرية في مؤتمر نيقية 325م:

مذ فرضت كاتدرائية هذا البلد الملعون
عقيدتها في ذلك المؤتمر الملعون
وضرائبنا تتقلص (وبصوت عال جدا) تتقلص
فلقد فتح بطاركة مدينتكم أبواب الرهبنة الملعونة لسراة المصريين
فانتعشت وتحالف معها التجار وأصحاب السفن الضخمة
صارت تمتلك حقولا وأراضي وعقارات
(وزاعقا كالمجنون) صارت أغنى
فيما افتقرت دولتنا لثراء الماضي ونفوذه

كيف ترانا نتصرف لو فازت هذي الكاتدرائية في المؤتمر القادم هل
نتسول قمح الدولة من مصر الملعونة هذي[6].

وعلى هذا، ففي حين تتزعم جامعة الإسكندرية وعلى رأسها هيباشيا تأكيد قيمة العقل والحكمة، فإن الإمبراطور، على الجانب الآخر، يريد شيئا آخر، أن العقل أو العلم ليسا أدواته في المعركة ضد مستعمراته، ومن هنا، فإنه يصيح، مذكرنا بالعم سام في النصف الثاني من القرن العشرين، يقول الإمبراطور موضحا فلسفته الخاصة:

خلاصتها نشر الفوضى المحسوبة
فوضى لكن في تنظيم يخضع لي [7].

ويظل الإرهاب مرهونا بتشجيع الحرية (الفلسفة التي هنا هي نقيض الحرية العقائدية والحكمة)، فحين تبدأ هيباشيا في البحث عن القاتل، ويحاصرها الإمبراطور (الجاني الحقيقي) بالإرهاب الفكري، ويطالبها الأنبا باعتناق الدين ليسهل عليه السيطرة عليها، مؤكدا أن الدين يمكن أن يحمي من هذا الإرهاب، فإنها تجيب على الفور:

لن يثنيني هذا الإرهاب الفكري عن البحث
فلتجعل مقتل هذا الصياد المسكين محكا للمدربين
إني أعترف بألا قيمة للفلسفة إذا لم تنزل للشعب
هلا أثبت لنا أن الدين كذلك...
لن يفتح أعيننا إلا ضوء العقل [8].

وتضيف في موضع آخر، مؤكدة أن الدين ليس ميثولوجيا تبتعد عن اليقين العقلي والفكر الحر، فهي تقول حين يحدثها الأنبا عن القداسة والرهبنة وقيمة الإيمان المطلق، رافضا المنطق والعقل:

مازالت تلاعبنا بالشعر وبالكلمات
رفضك للمنطق يرمينا في تيارات الفوضى العقلية
حتى لو آمنت بيسوع
لمضيت كما أمضى الآن بلا تزويق
إنسانا يحترم العقل ولا يعترف بعجز أو
يتمسك مثل الطفل بثوب الرب أبيه [9].

وتختلط القضايا، لكن هيباشــيا لا تخطئ مرة واحدة في فهم قيمة الحرية، وتتداخل قيمــة وعي المرأة بحريتهــا، فحين يصيح فيها البعض أن تكف عــن هذا كله، فهي تحب الإمبراطور، أو كانت تحبه في مرحلة ســابقة، فإنها تقول عــن الإمبراطور لمحدثها بصوت هادئ ينم عن فهم عميق بالحرية:

هذا الكائن محتقر عندي لو تعلم
فهو يعادي حلمي بالحرية والعدل (10).

بيــد أن أكــثر ما يلفت النظر في هذا النص أننا لا نســتطيع أن نذكر قيمة الحرية من دون أن نربطها بقيمة أخرى شــديدة الارتباط بها، وهي قيمة العدل؛ بل إن قيمة العقل تتحــدد أكثر وتقيم خلال فهمها لأواصر العلاقة الشــديدة بين قيمتــي العقل والعدل، إذ نستطيع أن نرى صاحب هذا العقل سقيم الفكر متهاوي الوعي حين نرى أن العقل لديه يتخذ معنى ســلبيا، أما إذا اكتشــف قيمة العقل، وعرف قيمة هذه الأداة، فإننا نستطيع أن نتعرف عليه كإنســان واع، فالعقل - إذن - ليس فكرا مطلقا، وإنما دور فعال في تغيير المجتمع، وبهذا فإننا نعرف الإنسان بالعقل ولا نعرف العقل بالإنسان.

وعلى هذا، يتولد لدينا رويدا رويدا نوعان من الانتساب للعقل:

- العقل السلبي
- العقل الإيجابي

إن هيباشيا (رمز العقل) هنا تحادث ليون عن العقل السلبي، فتقول: ليس العقل هو الأفــكار مجردة يا أبتاه لكن قيمته فيما يفعل، فإذا عاون هذا العقل الإنســان ليحيا أدى دوره أو هو مثل وعاء فارغ (11).

وهناك عقل إيجابي آخر، لا يرتبط بالمطلق بقدر ما يرتبط بالمنطق، تقول للأنبا:

أرني أرقامك يا أبتاه
لأبصر أي جديد عندك
بينما تجربتي في المعمل تتقدم
وبخار الماء سيصبح قوة دفع
فتحرك سفنا في البحر وعربات فوق الأرض
وتذيب حديدا ونحاسا
وتقيم مصانع للغزل وللنسج.

وستبني للفقراء بيوتا عالية في كل مكان.

..

لكن الآلة إن وجدت سوف تمثل يا أبتاه

تحريرا للإنسان من الفقر المادي

وكذلك من فقر الروح [12].

وتحاول هيباشيا الوثنية أن تؤكد للأنبا أن العدل ليس موجودا فقط في كتاب ديني كنصوص وحسب، وإنما وجوده مرهون دائما بفاعليته، وبقدر ما يسعى العلم أو الفكر الديني في الإنجيل إلى تحقيق العدل، بقدر ما يقترب من تحقيق رسالته التي جاء الرسل من أجلها، ومن هنا، فليس من الضروري أن يوجد العدل فقط في الكتب السماوية، وإنما يمكن أن يوجد بين أمم قد لا تنتمي إلى دين معين، ومع ذلك، تستطيع تحقيق العدل إذا أدرك حكامها أن أساس الحكم مرهون بالعدل، وأن العدل بين البشر غير متوقف عند سن معينة أو لون أو دين، وإنما هو قيمة لا بد أن يخضع لها الجميع من دون استثناء، فحين تتحدث هيباشيا مع الأنبا يبرز متحديا لها عن هدفها، فتجيب بسرعة:

هدفي.. العدل

وحين يربط بين العمر والعدل، ساخرا منها ملمحا إلى عمرها الصغير ولم تكن قد جاوزت - داخل النص - سن السادسة والعشرين من عمرها، تعود إلى الإجابة بالمنطق نفسه الذي يتحدث به:

تسألني ثانية عن عمري!

هل يتوقف بحث الإنسان عن العدل على عدد السنوات؟!

في هذه الحالة عمري آلاف الأعوام.

وكذلك عمري ممتد حتى أجد العدل [13].

وحين يعود الأنبا في موضع آخر، سائلا إياها بغموض شديد عن أشياء لا تستطيع الإجابة عنها، ملتمسا ألفاظا من الكتاب المقدس مثل «الأبدية»، فإنها سرعان ما تخرج من هذا كله إلى الواقع، لتحدد الهدف الذي تتحدث عنه، إنها تقول في سرعة ووضوح شديدين:

دعنا يا أبتاه نحدق في وجه الواقع

ننظر كيف توزع أرزاق الناس

ولماذا يثري البعض ويفتقر الجمهور
حدثنا لا عن ملكوت منتظر بعد الموت
بل عن كيفية تدبير الأرض [14].

وحـين يحاول مرة أخرى تبرير موقفـه بالكتاب المقدس، ترفض «العلم المطلق» الذي يعارض - حتى - ناموس الحياة، ويعارض الكتب المقدسـة التي ترفض الجمود وتدفع إلى الواقع، إنها على الرغم من وثنيتها تملك عقلا أكثر وعيا من الأنبا على الرغم من تدينه، إنها تحاول أن تسأله أسئلة إجاباتها بدهية، فتقول له:

أجبني.. هل سيحل الأنجيل مشاكل هذا البلد؟!
إذن..
هل سيحل مشاكل فلاحيه مع الأرض
وصياديه مع البحر؟!
والعمال مع الآلات وأصحاب مصانعهم؟!
هل يمكنه أن يتدخل في تحديد الأسعار؟!
كيف تراه يحل تناحر طبقات الأمة؟!

وحين يسألها الأنبا باستنكار لو كانت قرأت الإنجيل، تجيب بسرعة أكثر من مرة [15].

ويصل الظلم إلى أقصاه حين تهدد حياة أستاذة الفلسفة، فإذا هي لا تستطيع محاربة صور الإرهاب الكثيرة التي تحيط بها، وفي الوقت نفسـه لا تسـتطيع أن تسمع أهلها من المصريين صوتها بطلب العدل، وتتحدد القضية أكثر عند هيباشيا.

إن القضيـة هنا لا تصبـح خطأ (خطأ أخلاقيا) كما نعـرف في العديد من المسرحيات الكلاسـيكية، وإنما الوعي في الاختيار، الإصرار على طلب العقـل والإيمان بالعلم، فتداخل الـذات مع الجماعة يحول الشـعب كله (المظلـوم) إلى ضحية مع هيباشـيا، فهو ضحية عـدم المعرفة التـي أوقفت حياتها كلها دفاعـا عنها؛ وخالها المـصري لم يكن ليعرف أنها ابنـة أخته العزيزة لديـه، ومن ثم آثر أن يدخل إلى دائرة النسـيان (الصومعة) والرهبان المتعصبـون يوشـكون على الفتك بها لوشـاية اليهود بها (ضيق الأفق والغلو) والشـعب المصري مغيب عن نفسـه، ومن ثم مغيب عن الوعي الذي يجب التحلي به، وهنا يتحول الاختيـار التاريخي إلى «موقف» وهو موقف تحـدد إبان مضي الأحداث وتداخلها، وعلى الرغم من أنها تعرف أن هذا الموقف لو تمسـكت به ولم تناور أو تحاور بالخداع للخلاص

فإنها مقضي عليها لا محالة.

إنها تتحول إلى هؤلاء الغائبين، المغيبين، لتقول وهي جامدة الوجه:

.. فأهلي المصريون وإن

ظلموا أنفسهم

أهلي المصريون المسروقة أرزاقهمو

والمسروقة أعمارهمو

والمسروقة منهم حتى الأطفال [16].

ولأنها أســتاذة فلســفة، التي تؤمن بأنه يجب ألا نفتح أعيننا إلا على (ضوء العقل)، فإنها سرعان ما تتغلب على حزنها، الذي ســيتحول بسرعة إلى جزع، وتقول في وعي شديد وبثبات وصدق:

النّاس إذا انتظروا بطلا ليحاّرب ربهمو بدلا منهم

سقطوا في هاوية التضليل وظلوا أغناما تنتظر الذئب

وعلى ما في ذلك من قســوة، فإنه يشــفع لها أن وعيها لم يكن ليقبل بمنطق استسلام الجموع للإرهاب، أو ابتعادهم عن ضوء العقل، ومن هنا، فقد توجهت بوعي شــديد إلى الموت من دون تردد، وتنتهي مأســاة هيباشــيا ولا تنتهي القضايا الإنســانية الكثيرة التي أثارتهــا قبل أربعة عــشر قرنا أو يزيد، وكذلك لا تنتهي القضايا الفنية التي ســوف يثيرها هذا النص الدرامي.

ثانيا: «الخديوي»

وتعد هذه المسرحية لفاروق جويدة إحدى أهم المسرحيات الشــعرية التي قدمت في بداية التســعينيات [17]، ومع أن الكاتب لم يستطع أن يخفي ولعه بالخديو، فإنه استطاع، عبر الاستدعاء التاريخي، تمثل الواقع في مصر في نهاية القرن العشرين، خصوصا من الفترة المعروفة في التاريخ المصري في السبعينيات.

كان ثمة تشــابه كبير بين فترتي الســبعينيات في القرن الماضي وهذا القرن، وهي تهتم كنصــوص هذه الفترة بالموقف الســياسي للخديــو، أي، بالحاكم، وباختصــار فإن الخديو إســماعيل - كما يقــول التاريخ - تولى حكم مصر كوالٍ بفرمان صــدر عن الباب العالي في العام 1863 وخلع عن الحكم بإيعاز من الدول الأجنبية في العام 1879.

ومنـذ الكلمة الأولى التي ألقاها الخديو احتفالا بتوليه مصر يتضح التوجه السـياسي الحالم الـذي كان يرجوه لولايته في مجال الزراعة أو الصناعة أو التجارة أو الإدارة، وبوجه خاص في الجوانب الحضارية، لقد قرر منذ البداية إلغاء السـخرة المشـؤومة التي اتبعتها الحكومة دائما في أشـغالها، كما أعلن التزامه بتشجيع التجارة الحرة، أما التعليم فقد أعلن أنه سيخصه بفائق عنايته، ويذكر التاريخ هنا أنه استطاع أن يحقق لمصر الأساس السياسي والاجتماعي سـواء من خلال مجلس الوزراء والوزارات المختلفة أو النظام التشريعي؛ بيد أن الغرب الذي كان في طريقه للسيطرة على الشرق ومصر، بوجه خاص، لم يتح له الفرصة أبدا للأخذ بأسباب الحضارة والرقي لتقدم الأمة المصرية كما كان يؤمل.

وعلى هذا النحو، تحالف عليه أصحاب الديون، كما أن تورطه في المشاريع الداخلية أوقعـه في العديد من الإجراءات التي حالت بينه وبين إلغاء القوانين المجحفة بالمصريين كالسـخرة التـي كانت أهم بنـود خطبته منذ اليـوم الأول، وقد انتهـى الأمر بالخديو إسـماعيل إلى الخضوع لحكومات الدول الكبرى حينئذ (إنجلترا وفرنسـا وألمانيا) وانتهى الأمر به إلى الخلع من الحكم ليمضي إلى خارج مصر تاركا ابنه حاكما بعده، وتاركا أحلامه الرومانسـية التي تحول بعضها إلى واقع كإنجاز قناة السويس وإنشاء السكك الحديدية وحفر مئات الكيلومترات من الترع المزودة بالأهوسـة والكباري وإنشاء المصارف وتمهيد شـبكة الطرق ومد حبل البعثات إلى الخارج وإنشـاء الأوبرا، غير أن الغرب لم يدعه إلى تحقيقها فتكسرت موجات الرومانتيكية على المد الاسـتعماري العالي حيث كانت تطول بلاد المشرق العربي كله[18].

وكانت حفزت هذه الفترة الدرامية وشـخصياتها الثرية فاروق جويدة على العودة إلى هذه الحقبة ليستحضر منها ما يريده في ضوء الدراما الشعرية التي اختارها ليعبر بها عن الحاضر الذي يعيشه.

والملاحظة الأساسـية هنا أن هذه الدراما (الخديوي) وإن اتخذت تاريخ هذه الحقبة إطارا لها، فإنها لم تتوقف عند إعادة استدعاء أحداث تاريخية لمجرد إعادة تجسيدها عبر الحاضر أو التمثل بالسـير التاريخية لتأكيد «الخطـاب» الدرامي عبر النص، وإنما جاوزت هذا كله إلى محاولة محاكمة الحاضر بشـكل دائم؛ ومن هنا حاول الكاتب أن يستفيد في الفترتين المتشـابهتين تماما (سبعينيات القرن الماضي والقرن الحالي) دراميا، وبحماس شديد كاد يخرجنا من الإيهام المسرحي في بعض الأحيان، بل إن تولي مخرج تجسـيد النص مثل

جـلال الشرقاوي، الذي اعتنق مظاهر المسرح التجاري، عمق المباشرة الشـديدة وأسـقط الجـدار الرابع من دون مـبرر فني كاف؛ معنى هذا أنه في حـين اجتهد الكاتب في تأكيد الواقـع ونقده، فـإن المخرج - على العكس من ذلك - بذل جهدا اسـتعراضيا رديئا، لدفع النـص إلى فجاجة المباشرة كثيرا، وهو ما يفسر توجيه سـهام النقد إلى النص والفرجة معا في شتاء 1993.

و«الخديـوي» في النص المسرحي، وعبر فصول ثلاثة يتردد بين أحلامه الرومانسـية في التغيير، والإسراع إلى جلب وسـائل الحضارة بأي ثمن، وفي الوقت نفسه لا يتوقف قط عن لهوه الذي يجاوز حد التهتك مع عشيقات كثيرات بدءا من أوجيني الغربية مرورا بأزهار المصرية شـقيقة إسماعيل صديق وزير ماليته (وشقيقه في الرضاعة) الذي يضحي به على مذبح التبرير وصولا إلى ألمظ الفنانة المشهورة وغيرهن من نساء عصره، وتصل الأحداث في صعودها وهبوطها إلى درجة يشعر معها برعونته وتسرعه وتفريطه في حقوق الوطن، فقد تكاتف ضده كل الأعداء المنتظرين خارج مصر، ليدقوا الباب بعنف، ويتسللوا إلى الداخل، ليبيعـوا - بالتالي، كل شيء، ليس أملاك الخديـو وأحلامه وتاجه فقط، وإنما - أيضا - أرض مصر وتاريخها، ومن ثم مستقبلها. والنص زاخر بالأخطاء التاريخية التي لا يمكن تبريرها في إطار التخيل الشعري للتاريخ أو استدعائه، كما لا يخلو من عبارات تكاد تخرج من السياق الشعري تماما، في محاولة لكسر الإيهام. وتردد الشاعر في الاستفادة بالمسرح الأرسطي دفع به إلى الإغراق في إطار التقاليد البريختية إلى أقصى مدى.

بيد أن الذي يهمنا من هذا الآن هو رصد محاولات الشـاعر لتجسـيد القيم الفكرية والاجتماعية في نص ثري بأحداثه، وقد سـاعده في ذلك هذه الفترة التي عاش فيها الخديو إسـماعيل، بل إن الخديو - الذي منح النص اسمه - قد ثبت تاريخيا أنه كان أول من تأثر بهذه القيم إبان قضاء شـبابه وسـني عمره الأولى في فرنسـا، بينما كانت الثورة الفرنسية مازالت تتردد حول «الحرية - الإخاء – المساواة».

الأكثر من هذا أن التاريخ الحقيقي يقول لنا إن الخديو إسماعيل في أول خطاب له بعد توليـه حكم مصر وقف ليقول في جمع حاشـد وبالحرف الواحـد «أعلنت عزمي على إلغاء السـخرة هذا معنى من معـاني الحرية والعدالة» وهو ما يصل بنا إلى السـؤال حول مدى وعـي الكاتب لقيمتـي الحرية والعدل في الإطار الدرامي وبشـكل أدق مدى وعي الكاتب لهاتين القيمتين، عالم يحلم به الحاكم (أيا كانت هذه الأحلام) ثم يحاول أن يحقق أحلامه أو

يتوهم أنه سيفعل ذلك، فإذا به يسقط في هوة الوهم، خصوصا إذا استعان بديكتاتوريته.

إنـه الحلم الذي يخنق الحرية ويسرق العدل ويطلق الديكتاتور وهنا نعود إلى النص مـرة أخرى، حيث تقترن قيمتا الحرية والعدل في هـذه الفترة بالعديد من الأحداث التي حالت دون تقدم مصر وتحقيق مشـاريعها القومية في هـذه الحقبة من تاريخنا وهو ما يشـير إلى أن هذه القيم تختلط بموقف الغرب من البلاد، والدرجة التي أصبحنا تابعين له فيها، والدين المادي الذي أسرع بتثبيت أقدام المسـتعمر في البلاد، وتحالفت مع هذا كله أسـباب كثيرة من بينها استفحال الفسـاد وغلاء المعيشة وتدخل الأجانب وزيادة الأسعار وفرض الضرائب العالية.. وما إلى ذلك، مما يطرح السؤال:

كيف تم تجسيد هذا الواقع المتردي في مرآة الدراما الشعرية؟

إن النص يقدم هنا إجابات كثيرة.

إن الحريـة افتقـدت، لأن الإرادة افتقـدت، ولأن الحاكم سـمح بتوريطنا في أحبولة الديون، يقول جمال الدين الأفغاني وهو يحدث الخديو:

أنت رهنت هذا الشعب فالدين أفقدنا الإرادة.

صرنا عبيدا.. لا قرار، ولا ديار [19].

حـين تفقد الإرادة، تفقد حرية الاختيار، ومن ثم يرتع الخوف ويزيد الفسـاد، تقول إحدى نساء الخديو:

ملعون من يحكم شعبا بسياط الخوف
ملعون من يغرس يوما أشجار الزيف
ملعون من يخدع شعبا
ويبيع ضميره [20].

ويدور جدل كبير داخل النص عن الحرية، حرية الإنسان التي ترتبط بصنوف كثيرة لا تنتهي من الحرية الإنسـانية في الوطن، إلى حرية الفكر إلى حرية العبادة ويكون الكاتب من الوعي بحيث يدرك أن كل هذه الحريات تلتقي في حرية الإنسـان، يقول الأفغاني ردا على من يسأله عن هذه الحرية.

أصل العقائد كلها حرية الإنسان
والاختيار هو البداية
جوهر الأديان

لكن بعض الناس قالوا
إن أصل الدين تربية الذقون
والبعض منهم قد رأى
حرية الإنسان في ملء البطون
وهم جميعا كاذبون
لأن أصل الدين تربية الضمائر
فالدين دين الله والأوطان حق للجميع [21].

ويستطرد الأفغاني من حرية الأديان إلى حرية الإنسان التي تتمثل في كرامته الشخصية، فإذا كانت حرية العبادة هي الحرية الأساسية، فإن كرامة الإنسان تأتي في المقام التالي، فالعلاقة وثيقة بين العبادتين:

فالدين علمنا الكرامة
لم يكن أبدا طريقا للمذلة والهوان
حرية الإنسان أصل الكون
دستور الحياة وغاية الإنسان [22].

ولا يسقط الكاتب في أحبولة التمييز بين الحريات أو إعلاء شأن نوع من الحرية على نوع آخر من الحرية، فكل حرية تؤدي إلى غيرها وكل قيمة لازمة لسواها، فلا يمكن لإنسان - أي إنسان - أن يمارس حقه في الحياة في اختيار شريك حياته من دون حرية، ولا يمكن لإنسان يفقد قوت يومه أن يمتلك الحرية، ولا يمكن لإنسان يفقد القيم الحضارية لأمته وجذوره والتعبير بها أو عنها من دون حرية، وعلى هذا النحو فإن المؤلف يفض هذا الخلاف الوهمي بين صنوف الحرية، إن الحرية بمعناها الأثير لديه/ لدينا الآن (والغرب يتربص بنا) هي حرية الوطن، وحرية الوطن لا يمكن أن تمارس ونحن أسرى لحلم مزعوم يعبر عن نفسه في توافر الخبز كما يعبر عنه الماضي/الحاضر، أو نقص الرغيف (=القمح) كما يعبر عنه الواقع/ الدراما، تقول ابنة الخديو حين يتحالف الغرب ضد البلاد:

وطن كبير أطعم الدنيا
نراه الآن يستجدي الرغيف
هذي العبارات الرهيبة
لا تساوي أي شيء

والرغيف الأسود الموبوء يأتي

من أيادي الغير

حرر رغيفك يا أبي

حرر رغيف الشعب،

أنقذ مصير الناس من أيدي الغريب

حرر قرارك يا أبي.

وحين يحسب الخديوي أنه حرر الشعب حين صنع وسائل الحضارة له (حرية الإنسان تبدأ بالحضارة)، تعود الابنة لتقول كأنها تسأل من جديد:

حرية الإنسان تبدأ بالرغيف

مصر الحبيبة يا أبي أم الحضارة

فلاحها صنع الحضارة ذات يوم

بالسواقي والشواديف القديمة

والمواويل القديمة والأمل

الآن يهجر مصر مغتربا

مع الصحراء يبحث عن عمل

الآن تأكله الرمال

وألف بيت للغريب

على شواطئ نيلها [23].

ولا يستطيع المتلقي/ المتفرج أن يفصل بين التاريخي والمعاصر، فما يحدث، وما يقال على لسان الفتاة المصرية لا يحتاج إلى عناء كثير ليتأكد الإنسان أنه يحدث هنا، والآن وما يحدث في غفلة بالتاريخ يظل في درجة الملهاة، وفي المرة الثانية حين يحدث من جديد تتحول الملهاة إلى مأساة، فالتاريخ لا يعيد نفسه إلا عبر أشكال التعبير والدراما الدامية، وهو ما يختلط فيه الدور الغربي في النيل من استقلال البلاد وافتقادنا أسباب العيش لأننا نفقد إرادتنا، إن فقد الإرادة هنا هو المعادل الموضوعي لزيف الحلم هناك، وكلاهما - فقد الإرادة أو زيف الحلم - يعبر عن غفلة إسماعيل حين يعترف بأنه أخطأ أو ظن أن الآخر (الغرب) يمكن أن يعطيه من غير مقابل، إنه يصيح بعد أن يضيع كل شيء منه:

أخطأت حين ظننت أن الغرب يعطيني
ولا يبغي الثمن
الآن أدرك أنه لا شيء في سيرك
السياسة نشتريه بلا ثمن
أخطأت حين رأيت أحلامي
تكبلني بخيط من حرير
حرية الأوطان أكبر من كنوز الأرض
والحلم سجن حين يفقدنا الأمل
وإرادة الإنسان أعظم من بريق
المال من زيف الذهب
أخطأت.
.... (24).

وسرعـان ما يتعمـق الواقع المؤسي أكثر حين يتعمق مع قيمـة الحرية افتقاد العدل، فالقيمتان ترسـمان مأسـاة هذا العصر وكل عصر يصبح الحاكم فيـه ديكتاتوريا، ويصبح أسيرا لأحلامه وليس لإرادة شعبه وقوانينه الدستورية، نستعيد الصوت الدرامي:

الحكم في الزمن الكئيب يصير هذا الجوع
هذا الفقر
هذا القهر (25).

واسـتعادة الدراما السـوداء من جديد تدعنا نستعيد أنات الفقراء والمسحوقين دائما، عـلى الرغـم مما يردد أن مصر تتحول إلى قطعة من أوروبا، أو هي تحولت بالفعل، وبدلا من أن تتحقق أحلام الوالي تتخثر الأحلام فتتحول إلى كوابيس مرعبة، نسـمع فيها أصوات الشـعب على شـاطئ القناة، حيث يعبر العدل المفقـود عما آلت إليـه أحوالهم، تتوالى الأصوات حين يمتزج افتقاد العدل بالغربة العاتية، فنسمع:

غرباء في أوطاننا
الأكل لا يكفي
غرباء في أوطاننا
والماء لا يكفي

غرباء في أوطاننا
والعمر لا يكفي
غرباء في أوطاننا
فالعدل حين يغيب
ضوء الشمس لا يكفي
والحق حين يغيب
ماء النهر لا يكفي
غرباء في أوطاننا
والظلم حين يسود
هذا الكون لا يكفي.
غرباء في أوطاننا
......
....
يا أيها الوطن الذي قد صار سمسارا
يبيع الابن والعمر الجميل
وفرحة الزمن الذي لا يسترد
غرباء في أوطاننا [26].

وحين يغضب الحاكم من تجاوز عالم الدين، لا يتردد الأفغاني في القول:

مولاي أنت تبيع أرحام النساء
تبيع أطفالا تصادر رزقهم
الدين عار في رقاب الناس
مقصلة تهدد أرضنا
من حق هذا الشعب أن يدري
مصير بلاده
فالمال مال الشعب [27].

وتتعـــدد مظاهـــر افتقاد العدل في المصير الذي يؤول إليه الشـــعب في غفلة حكامه، وفي تحالفهم المشبوه مع الأجنبي نجد من مظاهر ضياع العدل هذه الموجات المتوالية من الغلاء،

وزيادة الأســعار في كل شيء، وزيادة الفســاد والمحسوبية والرشــوة، وزيادة الوعود الجوفاء والوصول بالجماهير إلى درجة أنهم لا يجدون ما يســد الرمق، ويتعالى إحســاس المهانة التي تعيشها الجماهير وهنا تتهم الجماهير الحاكم بالخيانة، ولا تشفع له أحلامه النكراء:

(*1*) من باع شبرا من تراب الأرض
يا مولاي خائن
من باع أحلام الغد المصلوب
يا مولاي خائن
من باع طفلا لم يزل في بطن أم
يا عريق التاج خائن
من يمنح الأغراب ماء النهر
خبز الطفل.. حلم الغد
قوت الشعب.. جهد العمر
يا مولاي خائن.

(*2*) مولاي، أعباء المعيشة
فوق ما يتحمل البسطاء
والفقراء، والجوعى وسكان القبور
.....
الشعب ضج من المظاهر،
والولائم والبذخ
أنتم أهنتم قيمة الإحساس بين الناس
في كل يوم يخرجون إلى الشوارع
يهتفون يصفقون يطبلون لكل قادم
في كل يوم ألف حفل ألف ضيف
ألف وغد ألف نصاب جديد.

(*3*) قلتم بأن الخير آت بالقناة

وازداد فقر الناس في عهد القناة

قلتم بأن المال آت من بنوك الغرب

والأرض ضاعت في جيوب الغرب.

(4) وأي وزارة عرضت عليك

وزارة البطاطة

وأين وزارة الكوسة.. [28].

وعـلى هذا النحو، تتحدد أسـباب ضياع قيمة العـدل في مظهرين، في الظاهر إن لم يكـن الحاكم ليصل بنا إلى قباب الحلم، في حـين أن الأحلام الفردية البعيدة عن المراقبة الدستورية والنيابية تظل رديفا لافتقاد الوعي، ومن هنا يتضح لنا ببساطة شديدة تأكيد القيم الإنسـانية فضيـاع العدل هو نتاج افتقـاد الوعي، وأيا كان مـن يحلم للجماهير يجـب ألا يتصرف في غيبة عنها، وهو ما يترجمه الوعي الدرامي هنا من أن هذه الأحلام الرومانتيكية انتهت بالبلاد إلى الخراب، والخراب لا تغفره الأحلام بأي حال.

- أحلامي تغفر أخطائي

- ماذا تبقى الآن من أحلامنا

شعب يجوع ويطلب الإحساس

في الطرقات

وطن كسير كان يوما جنة الجنات [29].

وعـلى الرغم من أن حلم الحاكم - مهما يكـن طيب النية - فلا يمكن في غيبة الرقابة الشـعبية أن يصنع واقعا حرا وعادلا، بل يضع الشعب كله في غيبة تطول حتى يجيء من الشمال من يفتح (المزاد) ليبيع كل شيء، ماضي الأمة ومستقبلها.

كاد يقع الكاتب في حيثيات الدفاع عن الحلم الرومانتيكي للخديو حين يبرر له أنه كان يخطئ مثل كل الحالمين، فعصرنا لا يحتمل مثل هذه الأحلام في عصر لا يغفر فيه المحكوم لحاكمـه الغفلـة قط، حيث أصبح العلم لا العقل هو أداتنـا الوحيدة في هذا العالم الذي يدفعنا دفعا إلى الجنوب أو إلى الهامش البعيد عن هذه القرية الصغيرة.. نقول إن الكاتب كاد يقـع في محظور مثل هذه الأحلام الجوفاء لولا أن الصوت الأخير في دراما «الخديوي» تسأل وتجيب في آن واحد:

هل تغفر الأحلام
أخطاء المهانة والخيانة والمجون؟
هل تغفر الأحلام جوع الطفل
موت الفجر.. إذلال الديون؟
....
..........(30).

إلى آخــر هذه المرثية الطويلة التــي ينهي بها مسرحيته، وهي مرثية تؤكد اســتمرار الحاضر لا التاريخ حيث نعيش جميعا في ملهاة «الخديوي» الذي يعيش - مازال يعيش - بيننا، وهو ما أراد أن يؤكده عبر هذا النص.

ثالثا: «المؤتمر الأخير لملوك الطوائف»

ســيكون علينا أن نعــود إلى زمن رمادي أبعد هو زمن ملــوك الطوائف، الذي يذكرنا بهذه الانقســامات التي نشــغل بها كثيرا، وهي انقســامات أو اختلافات تعبر عن الأنانية الذاتية من دون الوعي بالخطر الذي يهددنا جميعا، إننا أمام نص من المسرح الشعري في قرابة عشرين نصا آخر لصاحبه يحاول التعبير فيه عن مأســاة الواقع العربي التي نحياها، وهي المأساة التي تتكرر في تاريخنا من دون أن ننتبه إليها على الرغم من خطورتها. مأساة غياب الوعي السياسي في حضور الخطر المصيري العام.

إن التاريــخ يكرر نفســه دراميا وإن كان يســتعيد في المرة الأخرى المعنى في مشــهد «ميلودرامي» رمادي حزين.

نحن أمام نص كتب في نهاية الثمانينيات من القرن العشرين بعنوان «المؤتمر الأخير لملوك الطوائف»، ويحاول فيه صاحبه - خالد محيي الدين البرادعي - التعبير عن مأساة الحاضر، شــغل صاحبها فيه بالعصر: قضاياه السياســية والفنية عــلى قدر واحد، حاول إعادة بعض أحداث التاريخ إلى الحاضر، وهي الأحداث التي تبدو - للأســف الشــديد - أنها تتكرر ولا نســتفيد بها، وعلى الرغم من أن البرادعي شــغل بهذه القضية في العديد من النصوص الشــعرية السابقة.. فإن انشــغاله هنا جاء ترسيخا للإبداع الشعري العربي الذي يحاول أن يقوم بدوره لتعميق الوعي بالدراما الشعرية في الإفادة برموزها في سبيل التنوير والتغيير.

النص الذي بين أيدينا يحاول إعادة هذا الحدث الذي دار في إحدى مساحات التاريخ بين مراكش والأندلس وفي زمن يوسف بن تاشفين وملوك الطوائف، الحدث الذي يقول إن ملوك الطوائف في الأندلس تحولوا إلى أدوات الصراع على الحكم، وكل حاكم ضرب السدود من حوله وصنع من نفسه خليفة، واستعان على أبناء جلدته بعدوه وعدو شعبه، وهو هنا يحاول أن يستعيد حدثا من التاريخ وهو حدث - كما نرى في مرآة النص وخارجه - لا يغادر الحاضر، فما حدث في التاريخ مازال يحدث بيننا، لقد رحل يوسف بن تاشفين رحلته الظافرة إلى الأندلس وخاض معركة «الزلاقة» الشهيرة التي ردت بعض الاعتبار للعرب هناك، غير أن هذا الظفر لم يزد على مائتي عام، فقد مرت السنوات وظلت الخلافات كما هي.

النص يحاول هنا أن يستعيد بيننا حدثا ليس غريبا علينا عبر إعادة طرح السؤال عن إمكان أن تحاول المسرحية الشعرية أن تعبر عن قضايا الحاضر في مرآة التاريخ، وهو يجيب في بداية النص إجابة مباشرة قبل أن يهبط إلى هذه المساحة الجغرافية البعيدة بين مراكش والأندلس، وبوضوح شديد كما يقرر الكاتب/الشاهد هنا في شكل مباشر ومن غير مواربة حين يقول: «أرى الإجابات كلها في الطرف الآخر، أي المواطن المشاهد القارئ القلق الذي يعيش على الأرض العربية الآن، أبحث عما لا أراه، وأسعى وراء ما لا أملكه، وأحن إلى ما أفتقده، وأتطلع إلى واقع غير هذا المألوف، وكل ذلك لا أتمكن من لمسه إلا في الإبداع. ويكون الإبداع آنذاك مصباح طريق وشريكا في تغيير الواقع، وإنْ لم يتمكن الإبداع من إيصالي إلى ما أطمح، بل إن لم يتمكن الإبداع من حمل هذه الرؤية، فلا ضرورة له»[31].

وعلى الرغم من أننا هنا نستطيع الاقتراب من «الخطاب» الدرامي بالعبور من باب الفهم التاريخي لما يحدث؛ فإننا نعلم أن الفهم التاريخي ينتمي إلى ما يعرف في المصطلحات الأدبية بالتاريخية الجديدة (New Historism) انفصالا عن المدرسة التقليدية في فهم التاريخ، وهو ما يقترب بنا من «الخطأ» السائد وراء فهم الدراما الشعرية في الفترة الأخيرة على اعتبار أن العمل الأدبي لا ينفصل عن التاريخ بأي شكل ولا ينفصل «التعبير» دراميا عن التاريخ في الوقت نفسه، بما يشير إلى أن الحياد في التعامل مع النص يكون أقرب للتعرف على النص[32].

وهويؤكد هنا وعي صاحب الدراما الشعرية حين يحاول الإشارة إلى ما يجري والتحذير مما يحدث عبر هذه المشاهد الغاضبة خلال المسرح الشعري، التحذير من مادية الحاضر وفي الوقت نفسه من تكرار الحدث الماضي ليعود فيصبح واقعا مضارعا رماديا وهو ما يعود بنا ثانية إلى النص الدرامي.

والواقع يشير إلى أننا مازلنا نتوقف عند البدهيات من دون أن ننتبه إلى ذلك، ولننظر إلى «الخطاب» الدلالي للنص هنا:

- هل أخطاء ملوك الطوائف في العصر الوسيط هي أخطاء ملوكنا في العصر الحديث؟

إن النظرة العامة إلى الواقع اليوم تجيب عن أسئلة كثيرة من دون السعي إلى طرح السؤال الواحد.

تعرض المسرحية هنا لأوضاع الأندلس إبان سقوط أمراء الطوائف وقيام دولة المرابطين، وتمعن في وصف ما آلت إليه حال العرب والمسلمين في ظل التشرذم والانقسام والتجزئة، من مهادنة العدو (ألفونسو السادس) ومحالفته، إلى دفع الجزية له وارتهان الحكم برضاه وحمايته وإذلاله.

يستشعر الفقهاء والعلماء الخطر القشتالي فيستنجدون أمير المغرب، يوسف بن تاشفين، وهو ما فعله أيضا المعتمد بن عباد، وتقوم معركة «الزلاقة» المشرفة التي انتصر فيها العرب المسلمون على عدوهم، لكن ابن تاشفين يتابع مسعاه لتوحيد كلمة العرب والمسلمين في الأندلس، فيقضي على ملوك الطوائف استعادة لجوهر الجهاد وروح عبدالرحمن الداخل «صقر قريش»؛ وكأننا نعيش في العصر الحالي.

النص يحاول أن يقدم مشاهده عبر قسمين رئيسيين على شكل فصلين كبيرين، لا يصعد إليهما المؤلف من دون أن يصيح في المشاهد، وقبل أن تبدأ الأحداث بصوت الفارس:

قيل.. تأتينا مع الصبح رسولا
تحرق الخوف
وتلغي الحزن عنا
فالذين اغتربوا قالوا: كيان لن يزولا
قالت العرافة الواسعة العينين
يأتيكم صديقا بدويا
حاملا من خضرة الآتي فصولا
إن هذي الحلكة العمياء جرح عارض
وانتظرناك طويلا
ومشت قافلة الإصباح في البحر وفي الصحراء
عجلى

وطوت أوجاعنا جيلا ـ فجيلا
ثم لم تأت
وظل الحلم في الصحراء مخضرا وعصفورا جميلا
قالت العرافة الواسعة العينين، تأتي
لتقيل الليل من منصبه
وتوافينا بأحمال من الأفراح والأمن
قبيلا.. فقبيلا
وانتظرناك طويلا
لا تكن يا أيها الغائب عنا
أملا حلوا.. وحلما مستحيلا

الصياح يأتينا من بعيد، من هذه المساحة التي تعرف في التاريخ بين مراكش والأندلس، حين كان يعيش الإنسان العربي حائرا كما هو الآن بين ملوك الطوائف التي تتناثر وتتكاثر هنا وهناك وتحرص على المصالح الشخصية من دون التنبه إلى المصير الذي ينتهي إليه الخلاف والشحن العربي الوهمي المستمر.

إن الواقع في التاريخ هو الواقع في الحاضر. والأسباب التي أدت إلى المأساة في التاريخ تتكرر اليوم ولا من منتبه إلى ما يحدث بنا وحولنا.

ولا يتردد الكاتب في أن يبدو مباشرا في تعبيراته داخل النص أو خارجه حين يحاول أن يدافع عن مباشرته الشديدة في المؤتمرات التي عقدت [33] بعد ذلك.. لقد راح الكاتب يصيح داخل النص وخارجه - بوضوح شديد - فقد وظّف التراث من أجل الحاضر واتخذ من هذا التراث «قناعا مزخرفا» ليعالج من ورائه هموم ومشاكل المرحلة التي نعيشها[34].

إن الرمز الدال على التاريخ هنا يظل هو التراث الدرامي كما يقدم.

ومن السهل أن نعود إلى النص، لنلاحظ إيثاره هذا الخطاب الغاضب المباشر، الذي يبدو فيه أنه يستعيد كتابة قصة تاريخية بينما هو يستفيد بمأساة الماضي ليؤكد بها وخلالها حقيقة أنها تتكرر في الحاضر الذي نحياه جميعا، أن الكثير من الحوارات والعبارات في هذا النص جاءت عنيفة مباشرة لا تحتاج إلى بذل الجهد فيها للبحث عن العناصر الدرامية أو تبادل الفصول وما إلى ذلك من هموم الناقد الأدبي، وإنما تعكس

صيــاح الغاضب الحاضر، هذا الصياح الذي ســعى إليه العلـماء والمثقفون في الماضي والحــاضر، كانت اللغة واحدة والألم واحدا، الزمن متغير لكن المأســاة لم تتغير، ها هم علماء عصرهم وعصرنا يصيحون في الأمير عبدالله بن بلقين:

«أوقفْ دفع الجزية
يتوقفْ زحف الروم
لا يكفي أن تهرب من وجه الوحش دون مواجهته».
ها هو الصياح يتكرر في السديم البعيد:
«ارفع رأسك
واجمع فضلة أموال الناس ومالك
لتجهز جيشا يتقن رد الغزو ودرء السيل»
- ابن رشد يخاطب الأمير ابن صمادح:
«والشعب المستسلم لملوك الردة
أرقام مسودة
بخزائن هذا العصر الملعون
التجزئة طرف
والكفر طرف
والروم طرف
والجزية خاتمة الأحزان
يدفعها العاري والحافي والجوعان
ونحن سررنا بزيارة حاكم
تتفتح أبواب المجد عليه.
بين صباحة جارية
ونفاق وزير»
- ابن تاشفين يحاكم أمراء الطوائف:
«أنتم نبع الداء
ورؤوس الفتنة
حولتم هذا الشعب إلى دهماء

مسحوق جائع
أو مغترب ضائع
أو منتظر خاشع
أنتم حولتم صعلوكا يدعى ألفونسو
بطلا يهزمكم
الواحد تلو الآخر».

ولا يتوقف الكاتب الشـاعر هنا عند أن يصيح مع الصائحين في الحاكم سـواء في عصر ملوك الطوائف قديما أو ملوك الطوائف في العصر الحديث:

«أنتم حولتم صعلوكا يدعى ألفونسو
بطلا يهزمكم
الواحد تلو الآخر».

لقد أوغل الكاتب في «الخيال التاريخي» إذا جاز لنا اسـتعادة الماضي اليوم، لكنه أراد أن يؤكـد أن الماضي هـو المضارع، وما يحدث هو الذي يمكن - في الغفلة والسـكون - أن يصنع المستقبل.

إنه التاريخ الحديث أو المعاصر؛ الماضي والمضارع في آن واحد.

رابعا: «اللعبة الأبدية»

الناقد لا يبدأ بالسؤال (لماذا؟) ولكن يبدأ بالسؤال (كيف؟)

وبشـكل آخر، فالناقد لا يبدأ بالسـؤال عن كيفية نشأة الشر واستمراره ولكن عن كيفيـة فهمـه والتعامل معه بشـكل واع... هذه الفرضية هي التـي تحكم اليوم كثيرا مـن القضايا التي تمتلك فضـاء العالم في نهاية القرن العشرين بـدءا من علاقة الحاكم بالمحكـوم، وانتهاء بأطراف العلاقات الدوليـة حين تتحدد أطراف اللعبة عبر واقع يمنح الآن مصطلح «الشراكة»، وسـواء كانت هذه الشراكة بـين الفرد أو الحاكم أو - في ظل العولمـة - بين قـوى كبرى وقوى صغرى بغير تكافؤ، فـإن الواقع لا يخرج قط عن هذا العـالم الذي يتحكم فيه طرفان دائما. هذه العلاقة أو (اللعبة) التي تسـتخدم كل شيء في عالم اليوم من ترسـانة الأسـلحة أو آلة الإعلام الضخمة أو غول الاقتصاد وقواه التي تتلون عبر أشكال لا تنتهي.

إن هذه اللعبة تأخذ في الظاهر شـكلا مقاومـا بينما في الباطن تأخذ - بعد محاولات تطول أو تقصر - شكل الإذعان: إذعان الضعيف أمام القوي، وحيرة القوي أمام الضعيف.

إنه القانون الذي يسيطر على آليات هذا العالم الذي نعيش فيه، خصوصا، حين نقترب مما يحـدث لنا - وعنا - حيث هذه العلاقة بين الحاكم والمحكوم في أبسـط معانيها، وحيث تتكرر صـورة هـذا الحاكم وذلك المحكوم، متحررة مـن مفاهيم القوى الكـبرى والقوى المتخلفة إلى مفاهيم الحاكم القوي والمحكومين الضعفاء، والعلاقة بينهما - بين الحاكم والمحكوم - مقدر لها أن تتكرر دائما في لعبة نفهم أسرارها، ونتحول إلى إحدى أدواتها، حيث ندور في هذا الفلك يوميا.

ومع ذلك، لا نسـتطيع الخروج من أسر «اللعبة»، خصوصا في هذا العالم، الذي أصبح فيه القوي أقوى بأدواته المعرفية والتكنولوجية والضعيف أضعف بتخاذله وعدم مبادرته. إنها ببساطة لعبة الحاكم والمحكوم في هذا العالم التعس الذي نعيش فيه.

هـذه مقدمـة طالت - نعتـذر عنها - قبل الدخـول إلى نص محمد الفـارس «اللعبة الأبدية» [35] الذي كتبه في هذا الوقت الذي كانت أزمة الخليج الثانية تشكل العالم. وحيث كان بوش الأب في أوج انتصاره يدشن مصطلح «النظام العالمي الجديد» وحيث كان العراق (وهـو رمز لدول أخرى قصيرة) يتراجع بفعل العدوانية العراقية إلى العصر الخشـبي - إلى الوراء آلاف السـنين. وحيث كان الإنسـان الأعزل الضعيف (وربما الحالم) يسـقط في شراك الإنسان المسلح القوي الشرس؛ طرح بها طويلا قبل أن تطرح في فضاء لا نهائي.

وعـلى ذلك، فإننا لا نسـتطيع أن نخلص من هذا المناخ الـذي كتب فيه النص ونحن نسعى إلى الدخول لنترك هذا كله، ونعود إلى النص.

النص الحديث يحاول تأكيد فكرة قديمة: انتصار القوي دائما. الفكرة البسيطة تدور في مناخ أشـبه بعصر المماليك (ألا يذكرنا هذا بالعصر العربي الذي نعيش فيه؟) حيث يحول (عمر)، وهو شخص عادي، أو يتحول - بحكم العوامل الخارجية - إلى (شخص) آخر أقوى، وفي أثناء هذا التحول يرسـم الكاتب الصورة التي يبدأ عندها عمر - الإنسـان العادي - في رؤية الأشياء في مستواها العام، وفي مقدراته العادية، فيعيش للناس وبين الناس، حتى إذا ما حاولت السـلطة (الثمرة المحرمة) أن تقترب منه، ويقترب منها وهو يتظاهر بالانصياع لهـا، حتى تتم فصول اللعبة الأبدية، ويتحول الحاكم الجديد إلى طاغية، ويتحول الطاغية إلى مسـيطر، ويتحول الحاكـم إلى رمز للقوى التي تمضي في تيارهـا القوي حيث تريد أن تقضي على أعدائها دائما وتبذل الحاشية الشريرة جهدا ضخما ليتم هذا التحول.

بيد أنه قبل أن يتم التحول، ويكاد عمر أن يتحول إلى «مسخ» في الطريق إلى الحكم، يكون قد وعي «اللعبة الأبدية»، غير أن وعيه المتأخر يكون قد صنع النهاية الحتمية للمحكوم حين يصبح حاكما ويمارس هذه اللعبة السحرية الدامية.

وهنا تبدأ التساؤلات داخل النص وخارجه:

كيف يتم التعامل بين الطرفين إذن؟

كيف يعيش الحاكم والمحكوم في عالم (يوتوبي Utopian) خال من أحلام السيطرة والغدر؟

كيف - باختصار - يتم العدل إذن في هذا العالم؟

الفكرة بسيطة، يصعب تلخيصها، لكنها تحمل دلالة لا يصعب فهمها، وهي دلالة لها مستويات عدة وهو ما يعود بنا إلى النص من جديد.

في أحد مستويات النص نحن أمام الإنسان العادي، الذي، على الرغم من أنه لا يعرف شيئا مثيرا عن السياسة وحتميتها في مجتمع إنساني، فإنه لا يسلم من هذه السلطة القادرة.

إن الإنسان (العادي) يظل عاديا بينه وبين نفسه، لا يعرف ما يدور خارجه، ويرى القيم الإيجابية تصور له يوتوبيا الأشياء، بينما لا يمكن أن يعيش في المجتمع كالعصافير البريئة قط، فهناك الشراك ممتدة في كل اتجاه، وهناك الموت في الفضاء ينطلق من كل ناحية، وهناك الصائد لا يريد أن يترك فريسته، وأنى له أن يفعل ذلك وهو الحاكم المستبد؟!

إن لدينا مشهدا يصور هذه السذاجة من طرف واحد، يمضي على هذا النحو بين الجنود وأحد الشباب الذي يمثل هذا الرجل الذي نتحدث عنه:

....

الشاب - ما الجريمة؟!

(1) - ما يختفي تحت إبطك.

- الشاب: (متعجبا) ليس معي ناسف أو شبيه بما يحترق (بضعف)،

وأنا ساذج! لست أدري دروب السياسة والحاكمين!

(1) - هكذا.. تزعمون الجهالة!

(2) داهية قد تكون، وخطيرا بأوراقنا وملفاتنا!

ويمتـد الحديث لنتعرف على هذا الرجل (العادي) الذي لا يعرف أبعد من يديه ومع هذا، فإن هذا الإنســان (الضعيف) تكون نهايته محتومة دائمــا، أن يخضع للحاكم، ولكي يخضع، لا بد أن يصمت، ولأنه لا يريد السكوت مردا (- ما تهمتي؟!)، فإن الإجابة تجيء دائما على هذا النحو:

- اشتراك مع الساخطين لقلب النظام..؟

الشاب - النظام؟ وأيم النظام؟!

(يحاول التخلص منهما)

ويجيء الرد بسرعة من الجندي الأول والجندي الثاني (رموز الحاكم)

- فوق أسياخنا وخوازيقنا [36].

على أن «اللعبة الأبدية» لا تكون بين الإنســان العادي والسـلطة فقط، وإنما تمتد إلى المثقف، فإلى جانب أنه إنسان عادي، فإنه يحمل فوق منكبيه رأسا تمتلئ بالأفكار الخطرة، ومن ثم، يعيد الحاكم لعبته الجديدة، بشكل أكثر حذقا وربما أكثر عنفا.

إن عمـر (وهذا هو اسـمه) يتهم – من دون ذنب جنـاه - أو لشيء يرونه هم ذنب جنـاه هو أنه «أحب كل البشر» - كما يصرح هو ومــن هنا، بدلا من عقابه مباشرة، مثل الإنسان الأول، فإنهم هنا يحاولون استخدام أساليب أخرى: استخدام الإغواء، إغراء المثقف كي يتحول إلى موظف عند الحاكم.

وحـين يتحول إلى «موظف» فإنه يدافع عن «ولي النعمـة» ظالما أو مظلوما، ومادام أكل عيش الحاكم، فلا بد أن يحارب بسيفه، ويبرر بمنطقه، انظر إلى محاولات أحد رجالات الحاكم، وهم يحدثونه:: ترتقي سلم الثراء، ومثلما تشاء.

قد أوفدوني رسولا إليك،

لأخبرك النبأ السعيد

.. تسألني: ما النبأ؟!

.. إنهم وظفوك كاتبا أثيرا

لسلطاننا طويل العمر

كي تدبج كل ما يريد!

بل تبرر ما يقوله بدر الكلام.

ولا ينكرون الأمر طويلا له، إذ يلاحقونه باستمرار:

فلتفكر عمر.

وحين يشـيح عمر عنهم، يكون على رئيسـهم أن يصيح بسرعة لرجاله مشيرا إليه إذن غطسوه ببرميل ماء ورغم عذابات المثقف، الرافض المتمرد، فإنه لا يتردد في العودة إليهم، وحين يسألونه: كيف تقاوم طويلا؟ يجيب في نزع حزين:

جميع النفوس الكبار إذا وضعت على المشانق تعلو

أبية تظل

.... (37).

عـلى أن كاتب السـلطان لا بد أن يرضى بالمصير (أليس ذلـك مصير مثقفنا المعاصر؟) ويكون عليه، أن يتحول في رقعة اللعبة إلى قطعة أخرى شاء أو لم يشأ.

إن الحاكم الفعلي لا يستطيع أن يلبي كل طلبات حاشيته، وحين ينقلب عليه من وله، تتجه الأنظار إلى عمر، ليصبح حاكما، وهنا يبدأ مستوى ثالث.

إن رجال السلطة يضيقون بالحاكم، فيرددون في مجالسهم الخاصة:

- نحن بعرض البحر

والسلطان يريد عمولات كثرا

تزداد عن السابق من عهده

في كل الصفقات تزيد

معظم ما في الدنيا من بلدان

يطلب أسلحة.. أفيونا.. آثارا،

والأسعار بهذا العالم تزداد وتغلو

وعمولات السلع المستورد تغلو.. تغلو

والسلطان توغل،

وتغول!

طمعا فيما يزداد

غول صمم أن يأكل ما في أيدينا

هاتوه عمر.

لا تفكر الحاشية (حين تتحول إلى حاكم خفي) كثيرا، إذ سرعان ما يقررون:

عمر الكاتب للديوان نوظفه سلطانا

والسلطان

في السجن يكون وثاقه

أو نهذبه (ناظرا إلى مسرور السياف).

وبالفعل، يتم الخلاص من السلطان القديم ويأتي السلطان الجديد، الذي يحسب أنه في عهده الجديد يحاول أن يصلح الكون، وينسى أنه سوف يتحول رويدا رويدا بأفكاره اليوتوبية، أو بأفكار السلطان الجديد إلى حاكم جديد، تعود الدائرة - الدائرة نفسها - لتغلق عليه.

وهنا تبدأ مرحلة جديدة، وهي أن عمر يطمح في الخلاص، يحاول تخليص ذاته مما يعانيه، وتخليص الآخرين من ضعف النفوس وغلوائها.

يحاول عمر أن يخترق غابة السلطة حاسبا أنه يستطيع أن يتغلب - في هذه اللعبة اللعينة - على منافسيه الذين لا يعرفون الخير أو الجمال. إنهم لا يعرفون القيم الطيبة، وتظل نقاط ضعف الحاكم الجديد أنه حين يحاول أن يتخلص من أولئك الرجال:

اقبضوا في الظلام على الحاشية

من يلاعبون العرائس بالخيوط بكل العهود

وفي السجن قيدوهم.

ولا يكاد يكمل أوامره حتى يكتشف أنه يوجه أوامره لهؤلاء الرجال أنفسهم، ويكتشف - فجأة - ودائما ما يكتشف الحاكم فجأة أنه - هو - المحكوم عليه بالسجن والقيود والأغلال والظلام، والأصوات (الحاكم الخفي) ترتفع من جديد:

- إلى السجن مثواك يا من ظننت البلاهة فينا!

فسرقت خاتمنا.. خاتم الحكم!

ويكون الشبح الذي يظهر في نهاية النص تعبيرا عن «حامل الرأي» في المسرح، حيث يكون آخر صوت نسمعه من هذا الشبح هو تساؤلات لا معنى لها عن خديعة الحاكم وهذه «اللعبة الأبدية» اللعينة الخادعة التي تتكرر دائما [38].

في أحد المشاهد الأولى في النص، يكون على الكاتب أن يعبر عن «خطابه» مبكرا حين يضع على لسان «الأمر» أو الناطق باسم الحاكم الهدف من هذه اللعبة، والغرض الحقيقي منها في نهاية الأمر، ففي أثناء عرض الإغواء بالمنصب على عمر، ويحاول أن يتملص، يعلو صوت الأمر، قائلا:...

لعبة

بها يلعب اثنان.

كل بأخيه مقيد في معصمه

بسلسلة

... يمسك واحد منهما سوطا، من سطع

ولو لبعض لحظة

خطف هذا السوط يجلس على المقعد الوحيد لهما

(عمر وقد فغر فاه) أنت يا.. عمر

حالم ليس إلا!

وعلى هذا النحو يصل الكاتب بسرعة إلى ما يريد، أن عمر الذي يتهم في جريمة لم يرتكبها، ويحاول أن يبعد عن تهمة «التآمر» وهو مقبوض عليه بها، عمر هذا هو صوت الراوي الحالم؛ الراوي هنا يقع في حيرة شديدة ويظل يردد: ماذا أفعل؟ وكيف يكون الخلاص وهذا الحالم؟ وهو ما نجده في مقدمة النص، حين نقرأ في الصفحة الأولى قبل مقدمة الكاتب نفسه، هذه الفقرة الطويلة، الدالة، وهي فقرة نؤثر أن ننقلها هنا، ونتركها كما هي، نقرأ:

إننا لم نزل!

دون مكر.. ضحايا البشر!

كيف نحمي الغناء من الطلقة الصارخة؟!

كيف سقراط؟ كيف؟

أجب!

ولا يجيب سقراط، أو العصافير، أو دول الجنوب. فما زالت «اللعبة الأبدية» مستمرة، وتستشري، أكثر، وأكثر. وهو ما نراه حين ننتقل من مشهد إلى مشهد آخر.

خامسا: الفلاح الفصيح: دراسة في الإطار المرجعي

«الفلاح الفصيح» هي المسرحية اليتيمة التي تركها لنا فتحي سعيد قبل أن يرحل فجأة وهي الميلودراما التي حطم فيها صاحبها الأصول الدرامية [39] التقليدية في الشكل الأرسطي المعروف.

غير أن تحطيم الأصول الدرامية من دون بناء بديل لها، يظل لونا من التبسيط لا يمكن معه فهم دلالة العمل و«رسالته» الحقيقية. ومن هنا، فإن فهم الإطار المرجعي لهذا العمل يظل رغبة عارمة تلح على الناقد كلما توقف عند عمل جديد، ولاحظ فيه تجاوز الشكل التقليدي إلى أطر وأشكال تجريبية جديدة.

والمعروف أن أي تجربة فنية تجاوز في تصنيفها الإطار المألوف في الفن، فإن المألوف لا ينتمي إلى التجربة الفنية قط، فالفن يظل هو «المستطرف» بلغة القدماء، و«الجديد» بلغة عصرنا، وهو من هنا، لا يخضع لأي قيود سابقة أو «أصولا» تفرض عليه قط. وقد أصبح ذلك الآن أمرا مشروعا في الفن.

وهذا يطرح علينا سؤالا مهما هو إلى أي مدى يستطيع الكاتب (أو الشاعر أو القاص) أن يغلب التجربة الفنية على الشكل التقليدي؟

وإلى أي مدى يستطيع الكاتب أن يجاوز القالب/ الدوجما، لمصلحة التجربة الفنية التي تنزع إلى التحرر، وتهفو إلى الخلاص من أي قيود سابقة عليها؟

وبشكل أكثر تحديدا: ما الجديد الذي جاء به صاحب «الفلاح الفصيح» وحطم به الأصول التقليدية لمصلحة التجربة الفنية وإطارها العريض؟

لا شك في أن الإجابة عن هذا السؤال الأخير فاتحة للإجابة عن بقية الأسئلة، وهو ما ينبغي علينا التوقف عند الإطار المرجعي للواقع الذي كتب فيه هذا النص، ومن ثم التصور البنائي الذي صيغت به.

أولا:

كان فتحي سعيد أول من أدرك أنه لا يكتب مسرحية بالشكل الدرامي، الأرسطي، أي لا يخضع لعنصر المحاكاة عند أرسطو وتجارب سوفوكليس وأريستوفانيس [40]، ولا يخضع لمنطق الوحدات الثلاث: الحدث والزمان والمكان [41]، وإنما خضع قبل هذا كله للتجربة الحياتية التي عاشها المثقف في نهاية الستينيات. فبعد أن كان مستقرا ككاتب معروف في صحيفة «الجمهورية» فإذا به يفصل ويطرد مع كوكبة كبيرة من الصحافيين في ذلك الوقت. وهذه هي الفترة التي تقع بين عامي 1968 و1972، وهي الفترة التي كتب فيها مسرحية «الفلاح الفصيح».

وهي الفترة التي أحس فيها بالمهانة والمرارة، وكان يتحدث عنها بألم شديد بعد مضيها بسنوات، حتى إنني بمجرد أن ذكرتها له في إحدى المرات قبيل رحيله مباشرة كان عليه أن يندفع فيذكر هذه المحنة التي عاش فيها سنوات.

وعلى الرغم من أن العديد من المثقفين حينئذ - ممن أضيروا - آثروا الصمت، فإن فتحي سعيد آثر موقفا آخر« لم أفعل أبدا كما فعل غيري، لم أذعن أبدا للفصل» [42]، ومن هنا، فإن فتحي سعيد تحرك في اتجاه مضاد، اتجاه الشكوى والاحتجاج، حتى ولو كان ذلك بإرسال «العرائض» اليومية، وانتظار الرد على الأبواب.

كانت الشكوى أو الاحتجاج بديلا عن الفعل. وكانت الكتابة، حينئذ، هي الشيء الوحيد البديل عن الصمت والموات.

لقد تحولت «حالة» الشاعر من المرارة إلى «الفعل»، ولم يعرف اليأس قط، وإن دفع إليه مرارا سواء بنصيحة المسؤولين بالانصراف عن الشكوى المستمرة، أو نصيحة الزملاء الذين حاولوا أن يبعدوه عن منطقة الخطر.

وعلى أي حال، فقد كان هذا هو المناخ الذي كتب فيه فتحي سعيد هذا النص «الفلاح الفصيح» تعبيرا عن حالة الرفض والتمرد لما يحدث، إنه يفسر هذه الحالة والأمر الذي انتهى إليه فيقول:

.. كنت «ممرورا» في تلك الفترة من العزل الذي كنت فيه، يعني على سبيل المثال كان القانون يمنع الانتقال إذا كنت عضوا في نقابة الصحافيين، ومع ذلك يهدر القانون وتنتقل، وبعدها أضيع بين دواوين الوزارة، وأجد مرتبي مرة في إمبابة وأخرى في التربية والتعليم وثالثة يوقف ورابعة وخامسة...إلخ، وقلت لنفسي دعك من كل هذا وتفرغ لنفسك.

وقد صاحب هذه الفترة أيضا مجموعة من الأشعار تشي كلها بهذه المرارة وهذا الرفض [43]. وفي هذه المجموعة من الأشعار التي تطورت بعد ذلك إلى «شكاوى الفلاح الفصيح» يمكن أن نجد التكوينات الجنينية الأولى لهذا العمل، وهي تكوينات تلخصها هذه العبارة له:

كان قرارا سياسيا أما أنا فلم أسكت.

وهو يفسر ذلك في موضع آخر، فيقول إن الذي أشعل شرارة «الفلاح الفصيح» هو:

أنه في هذه الفترة كنت أقوم بكتابة بعض البرامج الإذاعية، واستطعت من ذلك أن أعتمد على الدراما والحوار، وقد اعتبرت ذلك نوعا من فتح الشهية المسرحية [44].

لقــد كان الواقع بما فيه من مرارة وإذلال هو المرجــع الأول له، وهو الباعث الوحيد وراء المضمون أو القالب الذي حاول أن يصيغ فيه هذا المضمون.

الشاعر والفلاح

وعلى هذا النحو، فبينما توجه الفلاح الفصيح - في التاريخ الفرعوني - إلى الحاكم بعد أن استولى أحد الإقطاعيين على قافلته، كذلك، فإن الشاعر (= الفلاح الفصيح) - في التاريخ الحديث - توجه إلى الحاكم بعد أن طرد من عمله.

الأول لجــأ إلى مجلــس الوجهاء مرة وإلى كبــير الأمناء مرة أخرى، والآخــر لجأ إلى نقابة الصحافيين مرة، وإلى مجلس الأمة مرة أخرى، وفي الحالين لم يجدا مندوحة للوصول إلى الحاكم.

وعلى هذا النحو، تداخل الصوتان - الشاعر والفلاح، وكلاهما فصيح - ليمثلا «نموذجا» للإنسان المصري المظلوم في هذا العالم الذي لا يعترف فيه أحد بحق إلا بالقوة.

ولأن الفلاح (والشاعر بالتبعية) لم يكن ليملك القوة، راح يستخدم سلاحا آخر (معادلا له)، مهيأ له أنه يستطيع من خلاله أن يصل بالكلمة إلى السر الذي يفتح له مغاليق أبواب العدل، وهــي أبواب تمر بالحاكم وتؤكد عليه في بلاد مثل مصر، تمثل فيه المركزية جوهرا أساسـيا من «لعبة» الحكم.

وفي هــذا كله، كان الفــلاح المصري (داخل العمل وخارجه) رابط الجأش، شــجاعا، لم يتردد في أن يصيح في كل من قابله من رجال الدولة الذين خدعوه أو تقاعسوا في رد الحق إلى نصابه، فصاح فيهم:

- أنتم بلا ضمير [45].

وحــين يتحلق حوله الفلاحون (= الشــعب) ويواســونه، يرفض هــذا المظهر على أنه الوســيلة الوحيدة لتخفيف جرحه، بل يرفض الشــفقة صائحا مرة أخرى، ملخصا «حالة» الحزن الشديدة التي أضحى فيها، يقول:

- لا شيء يشفيني
لا شيء يرويني
إلا رجوع الحق
لا شيء غير الحق
الحق[46].

وشكوى «الفلاح الفصيح» لا تمثل قضية فردية، أو أمرا عابرا لا ينبغي التعاون معه إلا على أنه مجرد دعابة أو فصاحة، وإنما يشير إلى قضية جمعية أخرى، قضية تتعلق بالمصير الذي نلاقيه من جنس العمل الذي نقدم عليه، فإذا كان ضياع الحق يشـير في أحد وجوه العملة إلى فساد السادة والبطانة ورجال الحكم، فإن الوجه الآخر للعملة يظل بالتأكيد هو تعثر المصير، وضياع المستقبل كله، وهو ما يشير إليه:

- وهكذا الرجال
قد ضيعوا مصرا [47].

وهذا يعني في نهاية الأمر أن بقاء العرش في مصر مرهون دائما ببقاء العدل بين الناس، ففي غيبة الفضائل (= العدالة) يهوي أسـاس الملك وتتداعى أركانه. إن الشـاعر الفصيح حين يرسـل شكايته في اللوحة السادسة إلى الملك، فإنه لا يتردد في أن يصرخ بحدة ملخصا فلسفة بقاء الدول على أسس سليمة، يقول:

تحل بالفضائل
يأيها المناضل
كي يثبت عرشك فوق الأرض
كي تحفظ عرضك يا ذا العرض
كي لا تهلك.

وتتوالى شكاوى الفلاح الفصيح (= الشاعر) عبر سبع لوحات.

بيـد أن الحاكـم هنا لا يكـون غافلا عما يحدث، إذ سرعان مـا يتنامى إليه أمر الفـلاح، والظلـم الذي حاق به، كما يبهـر بفصاحة هذا الفلاح الجـريء، ومن هنا يتظاهر بعدم العلم ليطيل أمد الاسـتماع لشـكاوى الفلاح الفصيح، بينما يعمل في السر لرتق الفتق.

وعـلى هذا النحو، تتصاعد الدرامـا ويتوالى توترها: الفلاح يعتقد أن الحاكم لا يعرف، والحاكم يظهر الجهل بما يعرف.

وعلى هـذا النحو، يلاحظ أن الموقف يتغلب على الشـعر و«الصنعة» الدرامية، فقد أصبحت القضية الآن أبعد من شـكل تقليدي، أو بناء لا بد من الحرص عليه، فقد تحول الواقع - لفرط بشـاعته - إلى شيء أشـبه بالخيال الجامح، ومن هنا توالت اللوحات التي تتضمن الشكوى من الواقع من دون يأس قط.

ونسـتطيع أن نلمس هـذه الدرجة القصوى من الغضب لـدى الفلاح حين يصيح في الحاكم محذرا:

لعرشك الصون
الكل فاتكون
الكل ظالمون
الكل تافهون
وسلة الفاكهة
قد أفسدت قضاتك
وهذه الحاشية
ألد من عداتك
يا ليتها إذن تكون
نهاية الجميع
وتسدل الستار /
فوق عالم مجنون
وتغلق الديار
وتقفر البلاد
لا ليل لا نهار.
....
.... (48).

وعـلى هـذا النحو، يتحول الواقـع إلى شيء آخر، أكبر من الدرامـا، وأخطر من القوالب الفنية ودروب النقاد، ويتحول العمل الفني نفسه، الذي خرج من رحم الواقع، إلى واقع آخر داخل العمل الفني، لا تجسـد فيه كل مخاطر الفسـاد على أسـس الدولة، وتتجدد فيه كل قضايا العدل الاجتماعي والإنصاف والحرية.. إلى غير ذلك.. وهو ما يصل بنا إلى الإطار الفني.

ثانيا:

ولأن الشكل الفني هو واقع متحول - في صيرورته - إلى شكل جديد، فإن تناول الإطار الفني يمثل في حد ذاته انعكاسا لما يحدث خارج الدراما.

وهو ما نستطيع أن نفهم معه أن فتحي سعيد خضع لمنطق الواقع قبل الدراما، فراح يصيغ شكاواه على شكل ينبثق من البيئة التي عاش فيها، فيما يعرف بدراما (الدائرة).

ودرامـا الدائرة هنا (وهي مفهوم خاص) تصور لحظات التوتر التي صحبت الفلاح في كل مرة يشـكو فيها إلى رجال الدولة أو المسؤولين، وتتوالى لحظات التوتر في شكل دائري، وتكتمل بوصولها إلى مسامع الملك الذي يعيد للفلاح «الفصيح» ما سلب منه [49].

ويشـير إلى هذا المفهوم - دراما الدائرة - ويعمقه أن الشـاعر حرص منذ البداية على هـذا الإيقاع الرتيب، الطفولي (بمعنى العذوبة)، كذلك حرص على هذا الوزن الذي بدأ به - خلال بحر واحد - في أول لوحة وانتهى به في آخر لوحة.

وقد كان هدف الشاعر هنا إيصال المعنى بما يعرف بوحدة الأثر أو الأثر الكلي Total Effect الـذي يكون حاصل تـوالي امتداد أقطاب الدائرة، حتى إذا مـا انتهينا إلى القطب الأخير أغلقت الدائرة بهذا الأثر.

والإحالة الفنية لهذا الشـكل - الدائري - نجدها في اعترافات فتحي سعيد نفسه، فقد أكد في حديث واحد له، ولأكثر من مرة - أنه، أي الشـاعر - «توارى خلف الشـعر، باعتبار أن الشاعر يريد أن يحكي حكاية».

والحاصل أنه لم يحرص قط على الشـكل الأرسطي، وهو ما بدا في تأكيده أنه لم يطلق على هذا العمل حين كتب لأول مرة غير «حدوتة شـعرية» أو «حكاية شعرية»، وقد كان مسؤول النشر «في هيئة الكتاب» وراء العنوان الثاني لهذا العمل «مسرحية شعرية».

وإذن، فإن الشكل هنا لم يأت من فراغ، ولم يكن الخلاص من الشكل الراسخ غير تعبير عن فهم حركة هذا الواقع خارج النص ثم نقلها إليه، أي، إلى منطقة الفن.

وعي الشاعر:

ومـما يؤكد وعي الشـاعر لهذا المفهوم الجديد للدراما أنـه لم يقدم على الكتابة قط، اللهـم إلا بعد أن قرأ طويلا العديد من التجارب الحديثة في المسرح، وأنه في الوقت الذي يؤكد فيه أنه لم يحرص على الشـكل الأرسطي، بل يبدي تخوفا شديدا حين يقرن محاولته بهذا الشـكل، فإنه غرق طويـلا في مسرحيات لوركا وبيترفايس وبريخـت، بل عرف وقرأ كتابات كثيرة حول الدولة الوسـطى ونشـأة الإقطاع، والعديد مـن كتابات المتصوفين، بل وأعـمال كافـكا، الأكثر من هذا كله أنه عاد إلى برديـات فرعونية قديمة ليتعرف فيها على «الأصل» المكتوب لهذه الحكاية - حكاية الفلاح الفصيح.

غير أن تأثره الواضح برواد المسرح الحديث من أمثال بريخت بدا أكثر وضوحا، بل إن هذا الأخير كان دافعا وراء محاولاته الفعلية، فحين راح يدون إرشـاداته في اللوحة الثانية - على سبيل المثال - نقرأ:

«نصـف دائـرة منضدة.. تضم مجلـس الوجهاء المكون من سراة الولايـة.. وحكامها، وضمنها السيد وتابعه.. قارب القوس الدائري يقف الفلاح شاكيا» (50).

وقد يكون دليلا كذلك على دراما «الدائرة» التي لجأ إليها فتحي سعيد أن إرشادات الكاتب في اللوحـة الأولى هي إرشـاداته في اللوحة الأخيرة (51)، كذلك فـإن الراوي هو الذي بدأ اللوحة الأولى بعبارة، وهي العبارة نفسها التي بدأ بها اللوحة الأخيرة، وهو ما لا يخلو من دلالة قط.

نخلص من هذا كله أن فتحي سـعيد خرج عن شـكل «المحاكاة» التقليدية إلى شكل آخر أملاه عليه الواقع، وأسهم في بلورته من دون شك المناخ الثقافي والاجتماعي الذي وجد فيه خلال الستينيات.

وهذه المؤثرات كلها، أو بعضها، هي التي أسهمت في تطور الحركة المسرحية - حينئذ - وحددت الأطر الكثيرة التي صبت فيها الأفكار الدرامية: التراجيكوميدي، الملحمي، العبث واللا معقول.. وما إلى ذلك.

وعبورا فوق تنظيرات كثيرة لهذه الفترة، فإننا نستطيع القول إن فتحي سعيد خضع في عمله الإبداعي لإطار مرجعي تحدد فيه التطور السـياسي والاجتماعي لهذه الفترة، وهمه الذاتي الذي أصبح جزءا من الهم العام حينئذ، وقبل هذا وذاك فإنه خضع - في هذا الإطار المرجعي - لهاجس الفن وحده.

فالفن يعلو على كل النظريات ويحتويها في آن واحد.

سادسا: بقعة ضوء تسقط - مظلمة. والانحسار الأخير

مازال السعي إلى تجديد الدراما الشعرية وكتابتها لدينا يعاني الانحسار الشديد.

هذه ملاحظة مهمة نعثر عليها في الألفية الثالثة.

إنه الانحسـار الذي يفسره المناخ الجديد الذي وجدنا أنفسنا فيه، حين تزخر الذائقة الفكرية والشعرية لدى القارئ أو المتلقي بالعديد من ألوان الطيف التي تتحدد في الفضاء التخيلي - الإنترنت مرة، وتتعدد في الشاشـات الفضائية مرة أخرى وتسـعى لتعاني الأمية والتخلـف في الذائقة التنويرية مـرة ثالثة، وفي زمن لم يعد المتلقي - فضلا عن المثقف -

يولي فيه أي اهتمام لوسائل المعرفة الأساسية (لنذكر الآن دائما: في إحصاءات أخيرة لاحظنا أن نسـبة لا تصل إلى6 في المائة من جمهورنا العريض لا يعرف قراءة الصحف - فضلا عن القراءة بوجه عام، ونسـبة تقترب من المائـة في المائة تهتم بالفضائيات فضلا عن انصراف من يعرف القراءة من الشـباب إلى ألوان غريبة من مثل الماسينجر والشات و«دردشات» و«مجاملات» و«تطبيل» وما إلى ذلك من صور الرسائل الإلكترونية التي يغرق فيها شبابنا).

في هذا كله غاب المثقف أو بدا غائبا وسط هذه الوسائل المرعبة المؤثرة على الوجدان العام. وفي هذا المناخ نعثر على هذه الدراما الشعرية فنعجب من جرأة صاحبها - شعبان يوسف - ونقترب من عنوانها «بقعة ضوء تسقط - مظلمة»، فنعجب أكثر لأن الشاعر راح - وسط هذا كله.. - يجسـد لنا هذا الحاضر الكئيب الذي غاب فيه المثقف، أو بدا غائبا في زمن نحتاج فيه كثيرا إلى دور هذا المثقف الذي تفاوتت درجات التعبير عنه (المثقف، الكاتب، عالم الدين.. إلى غير ذلك مما يمكن أن نطلق عليه ضمير المجتمع).

وغيـاب هذا المثقف أو تغييبه يظل هنا أهم القضايا التي يناقشـها هذا النص الذي بـين أيدينا، فإن تعقب نقطة الضوء في هذا الكون المترامـي يظل أمرا مهما، ونذكر نقاط الضـوء في بقعة واحدة يصل بنا إلى واقع ثقيل سـقيم غاب فيه هـذا المثقف - العضوي الفاعل الذي يستطيع داخل النظام، لا خارجه، التعبير عن الدور الذي يجب أن يقوم به.

وعلى هذا النحو، نجد داخل النص وخارجه غياب أو حضور هذا المثقف.

الغياب يبدو منذ البداية في النص الذي آثر أن يسـعى إلى شـكل ملحمي، ففي حين نبحث عن هذا المثقف في شـخصيات كثيرة ولا نعثر عليه في حيرة أحمد منذ بداية النص وفي هذا الرمز في العديد من الشخصيات الأخرى التي يسعى المؤلف داخل النص وخارجه إلى استدعائها في زمن أصبح الغياب أو رياء المثقف وخيانته قانونا جديدا لا بد أن نتعامل معه، لنقرأ:

ذاك الداء الثعباني القاتل

أصبح قانونا

عنوان اللحظة

أصبح طاعونا يسري

ويهدد أجيالا كنا نأمل فيها

ونراهن: أن تنهض

وتفيق [52]

وحيث يصبح العثور عليه من الصعوبة بمكان في زمن يسود فيه:

شركات تحكم ذاك العالم
وبنوك تهدم أبطالا
وبلادا كاملة
المال.. هو الفرس الرابح
والفارس: من يركب صهوة فرس يكسب فالعالم يتغير كل دقيقة
يتحول.. هل تعرف معنى أن يتحول.
أن تتقدم أنت يا أحمد تسجن نفسك في أقبية شعارات ماتت وتقيم
الدنيا في أوهام كنا نتسلى فيها وتعزي نفسك بالأحلام
الوردية
ثم تشتمنا
وتصب علينا نار جحيمك[53].

ويطرح سـليمان الطوخي ويوسف وغيرهما صور هذا المثقف الذي يستدعى إلى هذا العالم الغريب عليه من دون جدوى.

إنه مثقف يغيب بفعل فاعل حوله أو بفعل القصور الذاتي داخله.

وإذا كان المؤلف - داخل النص - يسـعى إلى استدعاء رموز نبيلة أخرى - غير سليمان - فإن صور المثقف المتردي تتجاوز لتغير هذه البقعة من الضوء إلى شيء آخر داكن.

نحـن هنا أمام هذا المثقف المخادع، هاشـم، الـذي عرف الهجرة إلى خـارج البلاد، وعبدالراضي، الذي عرف الهجرة داخل البلاد، وأحمد نفسـه الذي يتأرجح مع المؤلف منذ أول النص إلى آخره دهشا من هذا التغيير السائد - حيث تتحول النماذج الطيبة إلى رموز رديئة، وحيث تسود فيه الرموز المغايرة لدور المثقف. إننا في زمن أصبح فيه الطيف العام للواقع يحمل أطيافا مختلفة داكنة مغايرة.

أصبحنا في زمن نعرف فيه هذه الشـخصيات داخل النص وخارجه وقد تهيأت لتؤدي أدوارا بديلة، أدوارا تتناثر في أعين البصاصين لتسـقط فوقنـا في تلك الغمامة الثقيلة التي كادت أن تعمينا.

فإذا بنا أمام شـخصيات حية في الواقع، شخصيات يشير إليها صوت يوسف أو صوت سليمان أو صوت المؤلف حين يبوح:

هم يملكون الأبواق والصحف ودور النشر والمجلات.. وأنت لا تملك
سوى صوتك المجرد.

أو حين يبدأ يصيح:

هذا المؤرخ الرسـمي. وذلك شـاعر الأمة العمودي.. وهذا شـاعر
الشـعب الحـداثي وذلك الـروائي وداعيـة كل العصور.. وهـذا كاتب
الأحـداث.. وهذا منقحه، وذلك الذي يعدلها ويطورها وفق كل ظرف..
أما هذا فيؤكدها، فإذا لزم الأمر فعندنا من يقدر على إقناع الناس بعدم
حدوثها على الإطلاق.. وإثبات أن كل هؤلاء كذابون [54].

وتتماهـى الشـخصيات وتتداخل، فيصعـب التفرقة بين هذا المثقـف وذاك؛ تتباين الأنماط لتتحدد الشـخصيات المخادعة وتتعدد الشـخصيات الأخـرى - الحاضرة - لتؤكد جميعها على بقعة الضوء التي سقطت فإذا هي تتحول - بفعل المثقف أو المناخ أو...: إلى بقعة مظلمة نعيش فيها جميعا.

الدراما الشـعرية هنا مبـاشرة واعية لكنها تحمل في بقعة الضـوء التي تتحول إلى بقعة مظلمة شـيئا كثيرا من المباشرة لم يستطع الكاتب الشاعر المسرحي أن يخلص منها؛ فربما كان ثقل الواقع وقتامته قد دفعا به بعيدا عن الفن الدرامي الذي كان يجب أن يقترب منه أكثر.

وهـذا الواقع الدامي الذي نحياه جميعا أرسـل بآثاره السـلبية المريعة على كل شيء، وكان المـسرح الدرامـي أكثر ما نال منه، وهو ما يفسر لنا توالي هذه المحاولات التي تعبر - بتقنياتها المتواضعة - وبشكل ما - عن الوجه السلبي الذي نعيشه جميعا في بدايات الألفية الثالثـة، وعن هذه الآثار التي تنـال منا في كل الميادين الحياتيـة والأجناس الدرامية التي نعيش فيها، بل أصبحت نعيش فيها، فولدت قدرا هائلا من الوحشة والضعف.

ومهما يكن، يظل هذا النص من هذه النصوص التي ترفد واقعنا من آن إلى آخر بمثل هذه الخيوط الموحية الدالة لآثار هذا العصر؛ وهي وإن ظلت نصوصا قليلة - بالنسبة إلى الجيل الشـعري الشـاب الهادر هذه الأيام - فإننا نؤمل معها أنه لا بد أن يخرج من هذه الظلمة بقعة الضوء مرة أخرى، ومن جديد.

4

الباب الرابع

الأزمة والطريق إلى المستقبل

«لا يمكـــن أن نجيب عن ســـؤال المســـتقبل مـــن دون أن نتمهل عنـــد ســـمات الحـــاضر بوصفه تطورا للماضي»

المؤلف

والآن نعود إلى السؤال الذي طرحناه:

ما مستقبل المسرح الشعري؟

هذا ســـؤال حاولنا الإجابة عنـــه عبر النصوص التي كتبت في الفترة التي تقع - اســـتطرادا - قرب منتصـــف القرن التاســـع عشر، تاريـــخ تأليف أول مسرحية شعرية حتى اليوم.. من القرن التاسع عشر إلى القرن الحادي والعشرين.

وأشرنـــا إلى أننا لا يمكن أن نجيب عن ســـؤال المســـتقبل من دون أن نتمهل عند سمات الحاضر الذي هو - الحـــاضر- بوصفه تطورا للماضي، وهو ما يمكن أن نستعيد معه هذه الفترة التي شهدت التطـــور الفكـــري في الذائقـــة العربيـــة في جانب الدراما الشـــعرية بوجه خاص. وعـــلى هذا النحو، لا بـــد من أن نعيد طرح الســـؤال الآن عبر البحث عن واقع المسرح الشـــعري، وهو واقع يعاني حالة

«الانحسـار» التي يعانيها هذا الفن، وهو ما يجب معه أن نشير إلى هذه «الحالة» في الحاضر قبل أن نرحل إلى المستقبل.. وهو ما يدعنا أمام البحث عن هذا الانحسار الذي يعانيه المسرح الشعري.

إننا نعيش حالة انحسار، هذا ما نعاينه الآن ونعانيه، فالواقع هو الذي يحدد ملامح هذه الحالة..

أولا: صور الانحسار

تتعـدد صور الواقع وتتحدد معه طرق الخـروج بتحديد الداء قبل أن نحاول البحث عن الدواء، البحث في الحاضر/ المضارع قبل أن نسعى إلى استشراف المستقبل.

إن الملاحظة الأولى عند رصد «حالة» المسرح الشعري اليوم ترينا انحسار ما يقدم من فن رفيع في هذا الشأن في مسرحنا بشكل عام وفي المسرح الشعري بشكل خاص، يمكننا أن نتابع هنا وهناك بعض النصوص التي تطرح في بعض مسارحنا في الخليج والقاهرة أو فاس، فما يقدم من المسرح الشعري يشير إلى شحوب الصورة وتداعيها.

وعلى المسـتوى الشـخصي فكاتب هذه السـطور حين صعد إلى أكثر من مسرح للبحـث عـما يقدم من المسرح الشـعري هالتـه «حالة» النـدرة إن لم يكن اختفاء نصوص المسرح الشعري بشكل خاص، وشهادة ونظرة عامة للتفرقة البهية بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري مازالت تلفت النظر كلما حاولنا تفسير هذا الواقع، فكثير مما يقدم عندنا لم يفرق في إبداعه بين المشـهدين، وهما مشهدان أشار إليهما النقاد منـذ فترة مبكرة من أن ضرورة التمييز «.. بين الشـعر المسرحي والمسرح الشـعري ليس شيئا مستحدثا، ولكنه شيء قديم معروف عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشـعر. الشـعر المسرحي شـعر أولا ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولا وشـعر ثانيا. والآداب العالمية لم تعرف الشـعر المسرحي إلا بعد أن جفّت ينابيع المسرح الشعري».

وهـو ما يعود بنا إلى دلالـة اعتلال المصطلح أو التعريف به. وهي دلالة تحمل أهم أسـباب هذه «الحالة» من الـتردي للعيش في مصطلح أو تعريـف ينتمي إلى وجودنا في العصر الحديث، وتأكيد الهوية العربية بشروط العصر حيث مازلنا في هذه المسافة الغائمة بين التعريف.

تتعدد حالات البحث في الحاضر قبل السعي إلى المستقبل.

وهو ما يطرح أمامنا قضية انحسار المسرح الشعري اليوم في إشارات:

ربما كان أول ما يحذر منه في انحسار المسرح الشعري هو ما يمثله الإعلام من أثر سلبي في هذا المسرح، وهي حالة تنبه إليها د.علي الراعي منذ فترة مبكرة حين كان مسؤولا عن مؤسسة المسرح في مصر قبل أن ينقل مكان عمله إلى الكويت، وهو المعاناة من التلفزيون، وكانت وسائل الإعلام توشك أن تؤدي دورا كبيرا لتزاحم المسرح أو فرق المسرح الجاد، خصوصا حين اتخذ التلفزيون في البداية موقفا خاطئا ومتشككا في حالة المسرح «فأخذت فرق التلفزيون، تزايد على فرق الوزارة وتخطف فنانيها وتبالغ في دفع الأجور..» إلى غير ذلك من الوسائل والإغراءات التي نالت من المسرح منذ فترة مبكرة - أنشئ التلفزيون في سنة 1960 - وهو ما أثر بشكل حاد في التلفزيون وهو ما أسهم في انعزال «المسرح الجاد»[1].

ذلك ما دفع بهذا الكاتب - وهو شاهد عيان هنا - إلى التنبيه إلى الخطر الذي يمكن أن يحيق بالمسرح في حضور وسائل إعلام أخرى بإمكانات هائلة، يمكن أن تنافس المسرح، وهو ما دفعه كي يستعرض حالة المسرح في التغييرات الحديثة طالبا عقد «صداقة وثيقة بين مسرحنا العربي الحالي والتلفزيون، أداته الكبرى في الانتشار، الآن، وفي المستقبل، ونحن في مصر خضنا تجربة في هذا الصدد كان مقدرا لها الفشل»، منبها بعد عرض أفكار الإعلاميين والمثقفين إلى وجوب أن نلتزم بأن «نتلفز فننا المسرحي» أي كي نجعله يسير على الطريق المؤدية إلى قبوله مادة تلفزيونية محبوبة من قبل الملايين في العالم، وأول هذا الطريق وآخره أن نجد لمسرحنا هوية عربية حقا، وأن نكف عن النظر إليه على أنه أدب مسرحي في المحل الأول، بل نعتبره امتدادا في الحاضر لروافد فنية أو حكائية وتمثيلية بدأت من قرون..»[2].

وتتعدد الأخطار التي تحدد انحسار المسرح الشعري.

يعيد لويس عوض غلبةَ الشعر المسرحي على المسرح الشعري في حياتنا إلى الحركة الرومانسية، «حين ارتفعت نبرة الشعر وخفتت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية الأوروبية إلى شعر صرف صراحة ليس فيه من المسرح إلا صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، كالتعبير بالحوار بدلا من التعبير بالسرد، بل أصبح مجرد قصائد غنائية يتبادل أداءها أشخاص مختلفون»[3].

ويلاحـظ كتابنا هنا تفسـير ما يتردد مـن التعريفات الأولى للمسـرح، فيرى خليل الموسى أن الرومانسـية حولت المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي، والخشبة إلى كتاب، والفرجـة إلى قـراءة، فقد قامت هـذه الحركة على العاطفية والذاتيـة والخيال، وهي سـمات لا تتناسـب مع المسرح، فرفعت الشعر الغنائي على حسـاب المسرحية، مشيرا إلى مـا يردده بـول فان تييغيم في كتابه المهم «الرومانسـية في الأدب الأوروبي» من أن الخيـال الرومانسي كان يباعد ما بـين المسرحية الرومانسـية والتمثيل وأن المسرح فنّ موضوعي والحركة الرومانسية تنزع إلى التعبير الحر والمباشر عن مزاج الكاتب وأفكاره، ولذلك كان هناك تعارض بين المسرح والرومانسـية، وكان ثمة عدد كبير من المسرحيات الرومانسـية يتعذّر تمثيلها وهذا ما يجعلها من الشـعر المسرحي. وهو ما يطرح أسئلة بدهية هنا من مثل:

هل لهذه الأسباب صلة بواقع المسرحية الشعرية التقليدية عندنا؟

وهل هذه الأسباب أدت إلى إخفاقها؟

والتقليد أن يتبع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل، وللتقليد قوانينه وطرقه وشروطه، وقد يقلّد الإنسان سواه تقليدا إراديا أو لا إراديا، والتقليد غريزي أو مكتسب، والتقليد في أبرز وجوهه محافظة على ما هو سـائد ومألوف في العادات والفنون والأوضاع السياسية والاجتماعية وسواها[4].

المهم هنا أن الإغراق في هذه الحالة يعني الإغراق في العودة إلى الوراء..

ولم يَعـشْ علي الراعي أو لويس عوض ليريا التأثير الأكبر والأخطر في انحسـار المسرح ومـا يعانيه مما يحدث في القرن الحادي والعشرين، ونقصد به انتشـار المتغيرات الكبرى التي نعانيها الآن مع تقدم ثورة الاتصالات والمعلومات وتصاعد الوسائل الافتراضية العالية القيمة في التأثير لدى الأجيال الجديدة في وقت تسود فيه - على العكس من ذلك - حالة مـن «الأمية» الثقافية تتمثل في الأمية الهجائيـة التي ترتفع وبقية «الأميات» التي تتزايد وتتعامد على التأثير في المسرح العربي خاصة المسرح الشعري.

ومـا يقال عن تأثـير التحديات الظاهرة في المسرح في الغـرب المعاصر ينحسر فيما يقدم اليوم عندنا باسـم «المسرح الشـعري» خاصة في القرن الحادي والعشرين، وهو تأثير لم يظهر فجـأة وإنما تصاعد مع تطور ثـورة الاتصالات والمعلوماتية وما إلى ذلـك؛ الأمر الذي يؤثر في مستوى التلقي.

ويلاحـظ كثير من المراقبين بل والمسرحيين هنا معاناة هـذا النوع الأدبي الذي تتوافر فيـه أحكام البناء الدرامي وتطور الصراع وبناء الشـخصية وما إلى ذلك، فهو الآن في حالة انحسـار بشـهادة الكثير من الكتاب والأكاديميين حتى إن هذا النـوع يعاني اليوم بالفعل ذلك الانحسـار المتردي، وبالإشـارة إلى هذا التعثر في العرض، أو رصد تراجع حركة المسرح الشعري، يمكننا أن نلاحظ هنا أن عدد المسرحيات الشعرية التي تقدم على المسرح العربي هنـا أو هناك يتضـاءل باطراد، والأمر ليس مقصورا على مصر بـل هو من ملامح الحراك الدرامي في عديد من الأقطار العربية.

أضـف إلى هـذا أن غلبة موجة الغناء تعلو طابع الدراما في عديد من النصوص اليوم، فعنـد صلاح عبدالصبور، بل وعبدالرحمن الشرقاوي، في مصر لا نفتقد هذه الغنائية التي تعلـو أحيانا على قانون الدراما. وعند عمر أبو ريشـة، وعند سـعيد عقل لا تغيب هذه الغنائيـة التـي تعلو أحيانا عن قانون العصر، بل وعند عدنان مردم بالشـام وعلي محمد لقمان باليمن تغلو هذه العلامة في التعبير مما يفقد قانون «الدراما» أهم الرموز.

وربما ارتبط بهذا عامل آخر أسـهم في انحسـار المسرح الشـعري، ونقصد به تراجع التعرف على البحور الشعرية وإعادة التعامل معها بمنطق درامي في بدايات القرن الحادي والعشرين، فمن الملاحظ أن كاتب الدراما الشـعرية اليوم - في حالة حضوره - يفتقد إلى حـد كبير الوعي الفائق بشروط التعبير بالعروض المعروفة، أو الإفادة منها بشـكل واعٍ في التعامل مع قضايا عصره، وخاصة أن على كاتب المسرح الشعري اليوم أن يكون ملما بهذه البحور وتجلياتها في الخروج من نظام القصيدة إلى الدراما.

وهذا الوعي بالعروض كان قائما في القرن الماضي، خاصة مع صعود شـوقي، لكنه ما لبث أن اهتز في نهاية القرن؛ إن المسرح الشـعري اليوم يمضي في خط المسرح الغنائي أكثر من المسرح الشـعري، والتوقف أمام أي نص في بدايات القرن الحادي والعشرين ومقارنته - دراميا شعريا - بنص من شوقي مرورا بباكثير وصلاح عبدالصبور يرينا الفارق الكبير بين التعبير الدرامي الأول والمحاولات الأخيرة - على سبيل المثال سعيد عقل في بيروت وخليل اليازجـي وأحمد شـوقي وصلاح عبدالصبور في القاهرة. ففي حـين كان المؤلف قبل ذلك يسـتخدم الأوزان القصيرة ذات الإيقاعات النغمية الواعية المستمرة في وعي حاد بطبيعة الدراما الشـعرية، فإن صاحب المحاولات اليوم يسقط في الغنائية أكثر من الوعي بدلالات الفعل الدرامي والحوار المسرحي[5].

وكـما يمكن أن نجد هذا القصور من فترة مبكرة عند مـارون النقاش يمكن أن نجده في فترة تالية عند سـعيد عقل وعبدالرحمن الشرقاوي والعديد من كتابنا وشعرائنا الذين يسـعون اليوم إلى التعبير الشـعري سـواء في الإفادة من البحور ذات التفعيلة المكررة أو التفعيلة التقليدية أو – حتى - الوعي بالشعرية «الدرامية»، بل إننا يمكن أن نلاحظ ذلك عبر نصوص أحمد شـوقي وحافظ إبراهيم وعزيز أباظة وربما هذا ما قصده طه حسـين حـين أكد في مقدمة كتبها لإحـدى مسرحيات أباظة أن هذا اللـون من المسرح قد هرب منه أهله، لثقل وقعه، وتكلف لفظه، وضيق صدره، وصرامة قيوده، وابتعاده عن مشاكل الناس. والنثر للمسرح أكثر طواعية من الشـعر، وأقدر على رسم الدقيق من المشاعر.. وما إلى ذلـك مما ينفي به طه حسـين الإيمان بالوعي الدرامي في عالم الشـعر لدينا.. وهو ما يغيب اليوم إلى حد بعيد إذا أشرنا إلى أن الشاعرية الدرامية كادت تغيب مع غياب النص المسرحي الواعي.

وعلى الرغم من أننا يمكن أن نختلف مع طه حسين، فإننا نتفق في المعنى الأخير من أن الغنائية واستسهال السرد والعرض في الفترة الأخيرة هو الذي يهدد إقبالنا على هذا الفن الراقي، وهو ما يتأكد أكثر بالمرور من عصر طه حسين - حيث يتعمق هذا المعنى في عصر الوسائل الافتراضية والمرئية في العصر الحديث.

وقـد عاينت هذه «الحـيرة» من الإبهام وغياب التعريفات في عديد من المؤتمرات أو الاحتفاليـات التي حضرتها حـول هذا الفن- كان أهمها احتفالية مؤسسـة يماني الثقافية بالقاهرة - فلمست أوجه هذه الحالة من معاناة «الانحسار» التي يعانيها المسرح الشعري، وكثيرا ما كنت أفهم وأصمت حين راح عدد كبير من المثقفين والمسرحيين يعرضون لأسباب الانحسار لحداثة هذا المسرح والتطورات غير المتوقعة في الحياة الأدبية واللغوية في الوطن العربي.. منها هذه الغنائية التي تطغى أحيانا على «خطاب» النص الشعري. وهو ما ارتبط بالبدايات التي كان يمكن تفسيرها في ذلك الوقت.

لقـد كان علينـا أن نلاحـظ – بين هذا الجمع – أسـبابا عديدة تهدد بانحسـار هذا الفـن، فهو فـن - كما لاحظ الناقد المراقـب - «المحاكاة للفن الغربي لا اسـتجابة لحاجة الجمهور، أو حتى لحاجة الشـاعر أو الكاتب». فما كان يردد في العشرينيات والثلاثينيات كان يعكس أحداث الثورات الوطنية في المنطقة والدعوة إلى الاستقلال و«دعوة البعث أو الإحياء الأدبي والشـعري، إذ ارتبط بالدعوة إلى العودة إلى منابع الشـعر القديم الصافية،

فكان كتاب المسرح الشعري من كبار الشعراء الغنائيين، وكان بعضهم - خصوصا أحمد أبوخليل القباني - من رجال المسرح الشامل، فكان يؤلف ويكتب الأغاني ويضع موسيقاها ويخرج مسرحياته بل ويمثل فيها، وعندما احترق مسرحه في دمشق جاء إلى مصر، «وحاول سيد درويش وبديع خيري وإبراهيم رمزي وأمين صدقي ويونس القاضي ومحمد تيمور.. وغيرهم التعبير عن هذه الفترة التي كان الواقع يترجم البحث عن الهوية والتعبير عن الواقع.. فقد كان العامل الأول هنا يتمثل في وجود تيارين متناقضين يندر «أن يوجدا في أي مكان أو في أي فترة زمنية»:

- الأول، فورة الحماس للفصحى واستلهام التراث ومحاكاة الأقدمين.
- والثاني، هو حالة يسميها النقاد النزول إلى الشارع واستلهام لغة العامة والعمال وغير العالمين بالفصحى.

وهو ما يطرح أسئلة كثيرة نخرج منها جميعا بالقول إن البحث عن الأدب وأدب الهامش وأدب الكفاح ضد المستعمر والبحث عن الاستقلال يدفعنا إلى استعادة صور التعبير الدرامي عبر الزجل «والقوما» و«الكان كان» و«الموشح» إلى غير ذلك من الأشكال التي يُعبر بها، ما يمكن أن يسهم في حركة التحرر بتلمس العامية الراقية أو «الجزلة» بتعبير المعاصرين لها، ومن ثم، تلمس الأعمال الغنائية المنظومة التي قدمها الشيخ سلامة حجازي بعضها مترجم أو مقتبس أو التي ألفها المؤلفون – كما يلاحظ د.عناني – في قائمة المسرح الشعري العربي في هذا الفن.. بيد أن الغلو في الغنائية أو العامية هنا - كما أشرنا - كان يمكن أن يهدد مسرحنا الشعري.

يرتبط بهذا سيادة شعر العامية الآن الذي يغلو على الشكل الدرامي المسرحي..

وبشكل أكثر وضوحا، كان يجب أن نفرق هنا في التعبير عن القضايا الوطنية والاجتماعية بين الشعر والعامية، الشعر الذي عرفه أحمد شوقي وعزيز أباظة والشرقاوي وصلاح عبدالصبور، والعامية التي وجدناها لدى سيد درويش وبديع خيري وأمين صدقي وغيرهما من الزجالين الذين كتبوا العامية بطريقتهم الشعبية.

وما يمكن أن يقال هنا إن الإضافة الحقيقية للشعر والدراما الشعرية بدت من أصحابها كصلاح عبدالصبور، وليس من غيرهم كيونس القاضي أصحاب العاميات، وإن تفوقوا في التعبير العامي والزجلي وإن أثروا في العامة. وهو سبب آخر يفسر دلائل الانحسار.

كـما يرتبط بهـذا تعامل الرجـل العادي أو أبناء الشـعب مع اللغة التـي تقدم بها المسرحيـات الآن بالفصحى المعربة أو الحديثة، وهو ما يلاحظ معه السـيادة للغة أخرى تتوسل في اللغة الإعلامية الحديثة باللغة الشعرية التي نعرفها. وهو ما يصل بنا إلى قضية اللغة عند الشاعر.

فأغلب الذين يكتبون الشـعر الدرامي كانوا يكتبون الشعر الغنائي واتجهوا بعدها إلى المـسرح، وهو ما يضعنا أمام إشـكالية اللغة في تقديمها خلال البناء الدرامي أو الشـعري أمام الرجل العادي.. فعدد الشعراء القادرين على الوصول شعريا ودراميا إلى القارئ عدد قليـل.. فإذا تلفتنا حولنـا اليوم نجد تأخرا كبيرا في التعامل مع لغـة القرآن الكريم، هذه اللغة التي يجب أن تصل إلى أعماق وأفهام المتفرج العادي، فقد أصبحنا في تعبير د.عناني «لا نولي العربية الفصحي ما هي جديرة به من التوقير والاحترام ولا نولي الشـاعر ما هو أهل له من التقدير والاحترام فتضاءل عدد المتبحرين في اللغة العربية ولا يخرج الشـعراء إلا منهم، وضاقت تبعا لذلك مساحة الأرض المنبتة للشعراء»[6]. وهو ما كان يرتبط بعدم توظيف الملكة الشعرية والإفادة منها بالقدر الكافي.

كان يمكن أن نلاحظ أن الملكة الشـعرية تتناقص اليوم بشـكل كبير خاصة في ممارسة كتابة المسرح الشعري، هذا المسرح الذي يحتاج إلى وعي كبير بالبحور الشعرية المعروفة، ثـم بدرجـة عالية من التعرف عـلى التعامل مع هذه البحـور والأوزان خاصة عبر إعادة صياغة المادة التي يحاول أن يسـتفيد منها في خطابـه والموضوع (Theme) الذي يتناوله الشاعر الدرامي.

ولـذا يمكننـا أن نتلفت الآن فنجد ندرة شـديدة في الوعي لـدى الكاتب الدرامي في التعامل مع تغييرات في بنية الشعر العربي تتلاءم وبنية هذه الدراما التي تسعى إلى تأكيد هذا الحدث أو ذاك والوصول به إلى ذروة الحدث، والتأرجح دراميا به في مشاهد متباينة قبـل أن يعـاود الهبوط به إلى نهايته ليصل «الخطـاب» الدرامي إلى أقصى مداه في عيون المتفرج أو - حتى - القارئ فالانحدار إلى نهايته، ليكتمل في ذهن المتفرّج.

إن النظـر إلى ملكة الشـاعر في القرن الحـادي والعشرين يرينا أنـه يفتقد مثل هذا التكويـن المركب الواعي لإيصـال «الخطاب» في العمل الدرامـي، خصوصا إذا وضعنا في الاعتبار أن السرد الشـعري المعاصر لا بد أن يتصف بإمكانية عالية تمكنه من الوصول إلى العقول والأفهام في عصر أدوات الفضاء الافتراضية - لا الإعلامية التقليدية - وحسب.

وما يقال عن الكتّاب والفنانين الواعين للعربية يقال عن الشعراء من كتّاب العربية وممارسيها بما يقابله جهل شبه تام «لدى الفنانين بالفصحى المعربة» كما يقول د.عناني، فما يعني الإعلام الآن هو البحث عن إشغال المتفرج وإلهائه وإضحاكه لا بعث العربية وأسرارها الدرامية، فالأغلبية «لا تحلم بأداء أدوار كتبت بالشعر المسرحي».. فإذا استثنينا فئة قليلة وهم من كبار السن في الإعلام وجدنا أن السواد الأعظم - كما يلاحظ المراقب - ينفرون من الفصحى ويفضلون ما هو ميسر سهل المطلع، وذلك سبب لا يستهان به لانصراف الشاعر المسرحي عن تقديم عمله على المسرح ولانصراف الشعراء عن الكتابة للمسرح أصلا.

اللغة العربية تتمزق بين الممثلين والشعراء والمتفرجين والحاضرين في الساحة الدرامية اليوم.

أضف إلى هذا «المفهوم التقليدي للشعر المسرحي الذي ورثناه من المسرح الأوروبي وهو خاص بالمادة التي يتناولها ذلك اللون من الشعر أو قل الموضوعات أو الشخصيات أو الأفكار أو الأحداث التي يُعمل فيها الشاعر خياله ليصوغ منها مسرحه؛ إذ وقر في النفوس أن الشعر المسرحي باعتباره نوعا أدبيا كلاسيكيا لا بد أن يعالج موضوعات تاريخية مبتعدا عن الحاضر.

فما يفرض على المسرح الشعري أو التاريخي الذي يسود الآن ينسحب على المسرح النثري والكوميديا الذي يروج بيننا الآن.. إذن التعامل مع التاريخ في المسرح الشعري يجب ألا يسقط بنا إلى المسرح السائد اليوم، وقد لاحظ د.عناني أنه «لم يوفق في الخروج عن التاريخ ممن كتب المسرح الشعري المعاصر إلا عزالدين إسماعيل في مسرحية «محاكمة رجل مجهول» التي ترجمت إلى الإنجليزية واحتفظت بالعنوان نفسه، وإن كان لم يستطع أن يخرج خروجا كاملا فأدخل في الأحداث مشاهد من الماضي البعيد لسعيد بن جبير وأبي ذر الغفاري»[7].

وتتعدد صور الانحسار وأسبابه.. فقد لوحظ أن فعل معالجة التاريخ «أصبح ينتمي إلى فن الرواية النثرية أكثر مما ينتمي إلى فن الشعر المسرحي، كما لوحظ أن المدافعين عن السينما يطعنون في مدى قدرة اللغة على إثارة الخيال»، مما يشير إلى التأثير العنيف للسينما أو للصورة عبر المؤثرات الافتراضية المعاصرة في التأثير في فن المسرح الشعري. وهو ما يهدد الهوية الخاصة بنا في المقام الأول.

إن غياب المسرحية الشعرية «النص» يظل أهم ملاحظات الواقع الرديء الذي نحياه، وهي الملاحظة بتهديد «الهوية» العربية الذي يصحب غياب المسرحية الشعرية، فالخروج عن أسر العربية الرحبة المبسـطة والتي تقدم بشـكل ذكي لا يتعـارض مع العامية في كل قطر عربي يصبح لازما للتنبه إلى المصير الذي نلاقيه جميعا في هذه المنطقة من العالم الذي تهددنا فيه الهويات بل المصالح الغربية المتنافية مع هويتنا وكرامتنا.

وتهديد الهوية يرتبط بتهديد العربية، خصوصا أن تتبع تطور العربية وتيسيرها بهدف عـدم الخروج عن الأصول يظل أهم ما يجب التنبه إليه، خصوصا أن «الدراما الشـعرية» التي تقدم اليوم تكتب بالعربية الغنائية، هذه العربية التي تم من خلالها تطوير الجملة الشـعرية من البحر التقليدي - ضمن بحور الخليل - إلى هذه «الجملة الشعرية» الراقية بعد تطويرها من البحر إلى «التفعيلة» عبر تعبيرات بسـيطة في أسـلوب سـهل ممتنع لا يتعـارض مـع العربية كما لا يتصادم مـع العامية في كل قطر، وهو مـا يعيد صياغة لغة عصرية يمكن أن تسـهم في الاقتراب بوعي من أسـس الحضارة الحديثـة بمقدرات لغتنا.. خصوصا بعد أن شاعت بين كتابنا محاولات الوصول بالعربية إلى «لغة وسطى».

وهو ما يعود إلى أن رجال المسرح تخوفوا من أن تشـيع العامية ويشتد ساعدها إلى أن تصبـح لغة الأدب والفن ومن ثم تتحول اللغـة العربية الأم إلى عدة لهجات، مثل ما حدث للغة اللاتينية وبذلك نفقد أهم مقوم من مقومات الحضارة العربية، لأن المقومات الأخرى كالجنس والتاريخ والمصير المشـترك والتكامل الاقتصادي والجغرافي والدين ليست في قـوة وحدة اللسـان؛ وهو ما لاحظه الكتّاب أنفسـهم مثل مـارون النقاش منذ فترة مبكـرة حين تحدث عن رسـالة المسرح، حيث ضمنها تعلم «الألفـاظ الفصيحة والمعاني الرجيحة»[8]، على الرغم من شـيوع الركاكة والأسـلوب العامي في مسرحياته في ملاحظة العديد من المراقبين[9].

وعلى الرغم من شـيوع الركاكة والأسلوب العامي في مسرحياته، فإن إعادة النظر إلى نصـوص كاتب مثل فرح أنطون ترينا أنه حاول التغلـب على العامية وإضعاف الفصحى التي جرى حبها مجرى الدم في المفاصل، وهو ما نلاحظه في محاولات الكثيرين فيما بعد..

وعلى هذا النحو، فإن علامات الانحسـار في الحاضر تتراكم، وبين أيدينا عدد كبير من الشهادات التي تشير إلى انحسار المسرح الشعري خصوصا منذ بداية عقد التسعينيات من القرن الماضي، وبالتبعية، غياب الفنان والجمهور.

إن فرحان بلبل يشير، على سبيل المثال، إلى أهم الملامح لانحسار المسرح العربي فيرى أن أولها «غياب الأثر الأدبي المبني على أصول الدراما وفق المدرسة التي ينتمي إليها، والذي ينتقل من جيل إلى جيل ومن أمة إلى أمة، والذي يمكن لأي مسرحي أن يقدمه، ومثل هذا النص كان عماد العروض المسرحية في المراحل الثلاث للمسرح العربي بالشكل الذي وصفناه في كل مرحلة، وحل محله في هذه الفترة نصوص مؤلفة تصلح للعرض نفسه فقط. فإذا انتهى العرض لم تعد صالحة لغيره لأنها لا تهتم بالدراما ولا بعناصر الدراما. فهي نصوص المخرجين وليست نصوصا كتبها كتاب مسرحيون» [10].

وما يرتبط به من أخطار المسرح التجريبي الكثير مما يطرح هنا، مما يؤكد أمامنا غياب العلامات الإيجابية وحضور العلامات السلبية لانحسار المسرح، وهي العلامات السلبية التي لا بد من العودة إليها في البحث عن العلامات الإيجابية، وهو ما يمكن أن نعيد معه طرح بواعث الانحسار ومسبباته - على الوجه الآخر- في البحث عن المستقبل.

وإذا كان هذا هو الحاضر- الجزر المتردي - فكيف نرى صورة المستقبل - المد الإيجابي؟ وبشكل أكثر مباشرة:

ما مستقبل المسرح الشعري؟

وهذا ما نحاول أن نجيب عنه الآن.

ثانيا: البحث عن المستقبل

الواقع أن مستقبل المسرح الشعري يمكن العثور عليه في حالتين، إحداهما التنبه إلى ما سبق من أسباب انحساره، ثم، وهو ما نتمهل عنده الآن، ما يمكن أن نتنبه إليه بتجاوز علامات الانحسار في المستقبل، بفهم تحولات المجتمع العالمي السياسية والاجتماعية والثقافية التي تمر بها المنطقة في هذا القرن. فإلى جانب دور النقد الأدبي والممثل والمؤلف والاهتمام بمؤسسات التكوين المسرحي والتنبه إلى دور المسرح التجريبي فضلا عن إعادة النظر لفنون الصورة.. وما إلى ذلك مما يطرح في عديد من المؤتمرات والاحتفاليات[11]، فإننا يمكن أن نتمهل عند العديد من المؤشرات المهمة، بالنظر إلى العوامل السابقة، فإذا كنا حددنا أسباب الانحسار، فإننا نضيف إليها هنا عددا من الملامح الآتية التي ترتبط بما يجب أن نتنبه إليه في هذا القرن حولنا وهو ما أثير في عديد من الملتقيات والمؤتمرات بما يرتبط بالمستقبل.

وهو ما يمضي عبر عدة ملامح يجب التنبه إليها هنا:

ربما كانت صفة التعدد والدينامية التي يجب أن يتنبه إليها الشـاعر الحديث هنا - كـما يلاحظ البعض - تتحدد بالرجـوع إلى التمييز الذي يميز فيه اليوت بين أصوات الشـعر الثلاثة، الصوت الأول وهو الشـعر الغنائي الذي يتحدث فيه الشـاعر بصوته المفرد، والصوت الثاني وهو الشـعر الذي يتحدث فيه الشـاعر بصوت غيره، والصوت الثالث وهو الذي يتحدث فيه الشـاعر بعدة أصوات وهو الشعر الدرامي أو المسرحي وهو ما يضيف إليه هنا «إن حركة الشعر العربي قد اتجهت شأنه في ذلك شأن الشعر العالمـي، إلى تعدد الأصـوات، وأصبحت كثرة وجهات النظر من السـمات المعتادة في القصيدة حتى التي تتسـم بما يسـمى بالوحدة البنائية القائمة على الوحدة الشـعرية ومـن مظاهر ذلك اتجاه معظـم المعاصرين إلى كتابة القصيدة الطويلة سـواء كانت عمودية أو مرسلة (مما يطلق عليه شعر التفعيلة) فالطول دليل على إحساس الشاعر الحديث بمبادئ المعمار وفق تعريف ماثيو أرنولد، بل أحيانا ما تقوم القصيدة القصيرة هنا على المفارقة وهي أبسط صور التعدد في النظرة أو في الفكرة حتي في إطار الوحدة المشار إليها»[12].

وهو ما يضرب بجذوره في التراث الشعري العربي، وإن كنا لم نلتفت إليه كثيرا، وأقصد به معنى البعد الزمني الذي يربط الشـاعر الحديـث بعصره وبالماضي في آن واحد، فنهج الـبردة قصيدة ذات زمنين، والمعارضة المقصـودة ترمي إلى تأكيد هذه الازدواجية، كما أن تعدد الأغراض في القصيدة العربية قد يكون إشـارة إلى تعدد الأصوات وقد يفعل الشاعر ذلـك عامدا عن طريـق التضمين وقد يفعله غـير عامد حين يوحي عـن طريق الأصداء اللفظية بالبعد الزمني الذي يربطه بزمن آخر بخلاف العصر الذي يعيش فيه[13].

وهـو ما يتصل بالربط بين التصوير والبناء الدرامي والوعي إلى علاقة المسرح بالأنواع الأدبية الجديدة كاسـتخدام المونولوج المسرحي الذي يسـمى بـ «المونودراما» فضلا عن إعادة النظر إلى اللغة نفسـها التي ترتبط دائما بمعايير فنية تتجاوز النظم بل «تسـتند إلى معايـير فنية تتجاوز النظم بل وتسـتند - كما قلنا في المقدمـة - إلى الرؤية، وكان الأجدر بهؤلاء المعاصرين من أجيال الشباب خاصة ألا يؤكدوا نثرية شعرهم بل أن ينشدوا معيارا آخـر أو معايير أخـرى وإن كان القدماء ـ والحق يقال ـ لم يغفلـوا أيا منها؛ ولذلك فإن مستقبل شعر النثر في المسرح يتطلب النظر في بعض القضايا الشكلية» الأخرى[14].

وهو ما يصل بنا إلى هذه العلاقة بين النظام والفوضى، وهي علاقة لا بد أن نتنبه إليها في هذا القرن الجديد.

إنهـا علاقـة يحاول د. عناني أن يؤكـد أنها «تدور في فلك فكرة أساسـية تتخطى التحديد الدقيـق للأنواع الأدبية المفردة وتنصب على معنى النظـام أو في الفن. فالقول بأن الفن يقدم صـورة منتظمة لعالم هو بطبيعته غير منتظم قول قديـم وعليه قامت معظم النظريات التي صاحبت نشوء النقد وتطوره، فكان القدماء يقولون: إن الشاعر يختار من الواقع عناصر بعينها ويعيد تشـكيلها حتى تتخذ صورة تعين عين القارئ على إدراك أنسـاق لم يكن يراها، وأن هذه الأنساق قد تكون منتظمة إلى الحد الذي يرقى بها إلى مستوى النظم وأن اتساق هذه الأنساق أو عدم اتسـاقها في العمل الشعري يتوقف على الرؤية الشـعرية لكل شاعر، وكانوا يقصدون بالشـاعر كل من يكتب الأدب بل كل من يمارس الفن، فالفن كان يتخذ مثله الأعلى في الشـعر وهكذا فإن الرؤية الشعرية كانت تعتبر العامل الذي يتحكم في اتساق الأنساق أو تنافرها وأن النظم في الشـعر ليس سوى وسيلة سمعية لتحديد قد يواكب النسق المسموع وقد لا يواكبه، وأمـا النظام الداخلي فهو يتصل بتركيب الأفكار والمشـاعر وبنائها بحيث تكون الصورة العامة للعمل جامعة لعدة أنساق تشكل بدورها في النهاية نسق العمل المفرد الخاص به»[15].

أضف إلى هذا العلاقة بين النظم والألفة إشـارة أخرى؛ فالشـعراء «والشـعراء الذين يكتبون الشـعر نظـما يقبلون الواقع ويقـرون بجمال النظام في الوجـود ولكنهم في رأي بعض المحدثين لا يغيرون شـيئا ولا يزيدون عن البسـتاني الذي يهذب ويشذب حتى يزيد مـن جمال حديقته، أما الذين يثورون على النظم ويكتبون الشـعر نثرا فهم في رأي بعض هؤلاء المحدثين الشـعراء الحقيقيون الذين يغيرون من الأنسـاق والأنمـاط ويقومون بما يسمى في النقد الحديث بنزع الألفة بين القارئ والعالم الخارجي وهو المبدأ الذي نادى به الرومانسيون الإنجليز بزعامة وردزورث وشلي قبل قرابة قرنين»[16].

وهـو ما يصل بنا هنا إلى ضرورة نزع الألفة بتقديم «الواقع في صورة أو في صور غير مألوفة حتى تتكسر أنسـاق الرؤية وأنماطها لدى القارئ, وأما لدى ما بعد الحداثيين فإن الواقع نفسـه أصبح غير متسـق ولا منسق، ومن التزييف تقديمه في صور تتحلى بأي لون من ألوان النظام. وإزاء دلالة هاتين المدرستين لمستقبل الشعر المسرحي لا بد من الحديث عن دلالة كل منهما للمسرح الشعري على حدة»، وهي دلالة تتنبه إلى العلاقة بين النظام والفوضى من جهة وتتنبه إلى طبيعة «التجريب» الذي يجري بيننا في هذا.

وهو ما يرتبط بعامل آخر يحذر منه المسرحيون، ونقصد به عامل التجريب المسرحي في هذه الفترة الأخيرة.

ففي فترة الانحسار الدرامي يجب ألا نمضي مع من يحاول بيننا الدعوة إلى المسرح التجريبي «بشكل مطلق وإنما بشكل واع وأقرب إلى فهم ما يجري حولنا.. إن المسرح التجريبي الحديث لا أعلام فيه وإن كان فيه مبدعون قدموا عروضا فائقة الجمال. وسبب ذلك أن الإبداع في التجريب الحديث يقوم على استكمال الكمال الفني في استخدام الموروثات التجريبية وليس في ابتكارها. ويلاحظ هنا أنه لو لم يكن العرب قد تمثلوا وهضموا واستوعبوا هذه الموروثات من تراث المسرح في العالم، لما استطاعوا أن يكونوا في درجة متساوية مع التجريب في العالم. ولم يكن في الإمكان أن تكون القاهرة موطنا حاضنا لهذا التجريب العالمي»[17].

وهو ما يشير إلى التنبه إلى هذه المساحة بين التجريب والفوضى، أو بين النظام والفوضى لإعادة إحضار الثورة المثالية في أمامية المسرح.. بالإشارة أحيانا إلى سيادة العامية هنا أو هناك. إنها وجه آخر من وجوه التجربة يدعو إليه البعض.

والملاحظ هنا أن العديد من كتابنا وفنانينا حذروا من هذه القضية – التجريب – في فترة نعاني فيها جميعا من عملية التغيير الحضاري وسلبياته، وهو ما نبه إليه أكثر من مثقف في عديد من المؤتمرات، ففي معرض الاعتراض على أكثر من مشارك في إحدى الندوات المسرحية حذر د.عبدالله المعطاني من أن العامية – على سبيل المثال - إذا رغبت «أن تدخلها في مجال الإبداع لا يمكن أن تطبق عليها الآليات النقدية والأسلوبية التي تحدث عنها العرب منذ القدم، أول ما يسقط في هذا النحو، والنحو هو العامل الذي بنى عليه عبدالقاهر الجرجاني نظريته نظرية النظم، وقال: «لولا النحو لاستغلق على الناس فهم كتاب الله»[18].

وعلى هذا النحو، فإن التجريب هنا مع تلمسه بشكل عشوائي يمكن أن يسيء إلى الهوية لا يضيف إليها، فإن الدعوة إلى العامية بشكل عشوائي تكون ضد العربية، فالالتزام بالعامية كأداة من أدوات التجريب التي يدعو إليها البعض لا يسهم في إخراج عمل مسرحي إيجابي، فإن «العامية تفرق الشعوب العربية، ونحن بحاجة إلى التوحد»، وهو ما يصل بنا إلى معنى آخر من معاني البحث عن المستقبل ونقصد به التنبه إلى تيار الحداثة وما بعد الحداثة.

فـإذا جاوزنا المفاهيم العامة للحداثة بالمعنى الفني أو مســتوى اللغة تتحدد مرحلة مـا بعد الحداثة في أنها تفتح الطريق أمام الشــاعر المسرحي لتقديم صور من واقع تمزق فأصبح تحويله إلى شعر أيسر وأقرب منالا، فما بعد الحداثية - في ملاحظة د. عناني هنا - «.. مذهب يحرر الشــاعر من الرؤية الموحدة التي كانت حتى الآن عماد كل شــعر صلب قادر على «الاستقلال» وهذا مصطلح مهم لشاعر المسرح لأنه من المفترض أنه ينشئ عالما مستقلا لا يحتاج إلى إحالة إلى واقع الدنيا من حوله.

إن الشــاعر الحداثي الذي يستطيع أن يقدم الواقع الوهمي جنبا إلى جنب مع الواقع الفعلي هنا «يــرى أنه ملتزم بالحفاظ على الصدق المعيــاري normative truth ومعناه الاطمئنان إلى وجود المعايير العرفية عند الجمهور ســواء كانت أفكارا أو مشــاعر ثابتة أو تقاليد راســخة، وهو يتخذ منها إطارا لبناء واقعه الرقمي فهو لا يصبح وهميا إلا بالإحالة إلى الواقع الصادق، أما الشاعر بعد الحداثي فليس لديه مرجع معياري وأنصع نموذج عليه في الشعر الغنائي هو عزرا باوند، على الرغم من أنه يصنف بين المحدثين الأوائل فأناشيده «Cantos» لا تقــدم إلا واقعــا وهميا كاملا عناصره من الصــور والأفكار المتناثرة في واقع مشــتت، وهو بذلك أول شــاعر يتخطى الحداثية، بل ويســبق كتاب الرواية التي كانت وماتزال حتى الآن المجال الأول لما بعد الحداثية»[19].

وهــو ما يعود بنــا إلى أهمية تطويع العربية والبحث عن صــور تطويرها وإمكانات العبور بها.

يحدد البعض صور تطويع العربية إلى خمســة مســتويات: أولها هو العربية التراثية، وثانيهــا هو الفصحى المعــاصرة، وثالثها عامية المثقفين، ورابعها عامية متوســطي التعليم، وخامســها عامية الأميين ممن نشــير إليهم عادة بالطبقات الشــعبية، هــو يدلل على كل مستوى تدليلا علميا صلبا يمكننا من تحديد المستويات المتوقعة في الشعر المسرحي القادر عــلى الوفاء بحاجات مــمارسي هذا الفن من كتاب وقراء ممثلــين وجمهور، وهو ما يدفع د.عناني إلى التأكيد أنه لا يجدي أن نكتب شــعرا مسرحيا لا يقدم على المسرح، وأن إدراكنا لهذه المستويات قادر على توجيه دفة السفينة في الاتجاه الصحيح، ونون الجمع في «إدراكنا» متعــددة فنحن العرب جميعا شركاء في مســؤولية انطلاق هــذا الفن اللغوي الجميل نحو آفــاق أرحب، إلى ارتيــاد مناطق جديدة في عالم التجربة بمعنى عدم اعتبار نموذج شــوقي أو أباظة مثلا أعلى، بل وعدم اعتبار أي نموذج للشــعر المسرحي اللاحق بهما معيارا قياســا

وهو ما يصل بنا إلى حقيقة هي أن «الشـاعر العربي في حاجة إلى ارتياد مناطق جديدة في عالم التجربة اللغوية المسرحية فإذا كتب الكوميديا شـعرا وكان يدرك الأبعاد اللغوية التي تفرضها تلك التجربة، لم يشـعر بالحرج إذا تنقل في حرية بين المسـتويات الخمسـة المشار إليها، وإذا مزج الكوميديا بالتراجيديا عرف أين وكيف يغير من مسـتوى اللغة المسـتعملة في كل موقع من مواقع النص المسرحي، وإذا شـاء أن يلتزم بالمنهج الكلاسيكي فيقتصر على مسـتوى اللغة التراثية ومستوى الفصحى المعاصرة لا يغفل عن الجمهور الذي يخاطبه ولا عن الممثلين الذين سوف ينطقون كلماته الموزونة، وإذا شاء أن يعالج موضوعا معاصرا فلا جناح عليه إن هو مزج الفصحى المعاصرة ببعض تعابير العامية في بعض المسـتويات التي تحقق له النجاح، ومن دواعي تفاؤلي في هذا المجال أن أرى ذلك التقارب غير المسبوق بين عامية المثقفين في مختلف البلدان العربية، وربما كانت هذه إحدى حسـنات أجهزة الإعلام الجماهيرية التي سـاعدت على المزج المحمود بين العامية الشائعة في بلدان المشرق العربي. وقد استغل دريد لحام ذلك فيما أبدعه من مسرح ومن سينما التلفزيون»[20].

وقد يكون من المهم هنا الإشـارة إلى أن العربية والشعرية في اللغة الأم غير مسؤولة عن تراجع «الفنية» الدرامية في عالم المسرح الشـعري، وهي حقيقة تنبه إليها الكثير من النقاد عندنا وهو يفسر بأن نص «المسرحية الشـعرية» لم يعرف بشـكل علمي خصوصا في الفـترة الأولى مـن هذا، فالمعروف أن معظم هذه المسرحيات كانت أقرب إلى الشـعر المسرحي منها إلى المسرحية الشـعرية، وهي امتداد للشـعر الغنـائي قبلها ومنبثقة منه وراجعة إليه، كما أنها بنت الشـعر القصصي والتاريخي وكأن الشـعراء نظروا إلى المسرح الشـعري في الغرب فظنوا أن كل من يمتلك موهبة شـعرية يستطيع بالضرورة أن يكون مسرحيا، فانطلق هؤلاء من القدرة على نظم الشـعر للمـسرح، ويذكر أن كامل الكيلاني كتب مقالا في مجلة «السـفور»، انتقد فيه أمير الشـعراء أحمد شـوقي، وقال فيه: إنه لم ينظـم المسرحية الشـعرية، فكان هذا المقال وغيره حافزا لشـوقي على نظم المسرحيات من جديد والإصرار على اسـتعمال الأسـاليب القديمة في الشـعر ونقلها إلى عالم المسرح، فهم يسـتعيرون صورهم وأخيلتهم من القدماء (عزيز أباظـة) من دون الالتفات إلى أن عالم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان والبلاغة، وهم يصدرون عن الماضي لا الحاضر، ومحاولـة التكييف والتلاؤم والتلفيق بين فن الشـعر الغنائي وفن المسرح، وهذا ما جنى على المسرحية الشعرية.

إخفـاق المسرح الشـعري في مسرحيـة «مجنون ليلى» - على سـبيل المثال – وهو ما يمكـن أن يقال عن الأمثلة القليلة المعاصرة من أن هذا الإخفاق لا يتحمل تبعته الشـعر، فالمسرح بدأ شـعريا وارتقى شعريا، والشعر يغنيه ويجعله متوهجا، ولكن السبب هو في طريقة اسـتخدام الشعر مسرحيا، فالشـعر في المسرحية الجيدة ليس هدفا، ولا هو غاية، وإنما هو وسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات، وهو يتلون بتلونها، ويشتّد حين تشـتد، ويتناسـب مع كل حركة من حركاتها في الفرح وفي الحزن، وفي الهدوء وفي التوثب وفي الـصراع، ولكنـه في المسرحية التقليدية كان نقيض ذلك، فقد كان الشـعر غاية في حد ذاتـه، وكان المسرح تابعا أو وسـيلة، توهج وغاب المـسرح والمسرحية، وقد انطلق هؤلاء من الشـعر إلى المسرح، ولكنهم ظلوا شعراء أولا وثانيا، وظلوا، وهم في المسرحية متعلقين بالغناء والانشاد وبالشعر ولغته، أو ظلوا أسرى لتقاليد الشعر الغنائي، وكأنهم لم يميزوا بين المسرح الشعري والشعر المسرحي، فظن هؤلاء أن «المسرح الشعري هو مجرد شعر يعقد في عقدة ويلقى بالحوار ولم يدرك أنه أولا وقبل كل شيء عقدة تصاغ في حوار، وحوار يلقى بالشـعر أو لعل كلا منهما (شـوقي وأباظة) قد أدرك هذا ولكن خضوعهما لعمود الشعر التقليدي الذي فتح أمامهما أبواب الشـعر أوصـد دونهما أبواب الدراما وجعل مسرحهما الشعري شعرا مسرحيا».

وهـذه مسرحيات تزخـر بالأفكار وتمتلئ بالخيال والتصويـر الرائع، ولكنها تفتقر إلى الحبكة المسرحية والصراع الفني، وهما أساس المسرح، وكأن هؤلاء الشعراء ظنوا أن الشعر والإيقاع الموسيقي يغني عن كل شيء.

إنهـا نصـوص أقـرب إلى القراءة منهـا إلى التمثيل، والسـبب هو الرومانسـية التي بـدأت تتغلغـل في النصـف الأول مـن هذا القـرن في الشـعر العربي وانتقلـت منه إلى المـسرح الـذي يزخر بالخيـال الرومانسي وبـروز الذاتيـة والأحلام والانتقـال من مكان إلى مـكان ومـن زمـان إلى زمـان ويصـب فيها الشـاعر انطباعاتـه وعواطفـه وأفكاره ومواقفه، ويتدخل في شـؤون هذه الشـخصية أو تلك، ولذلك يصعـب تمثيلها وإخراجها. والمؤلف المسرحي أخيرا محلل نفسي دقيق أولا، ومؤلف مسرحي حاذق ثانيا، وشاعر ثالثا، ولكن شوقي وأباظة وأضرابهما كانوا شعراء ولم يكونوا محللين نفسيين ولا - حتى - مؤلفين مسرحيين بالشكل المفترض في عالم الدراما الشعرية[21].

وهــو ما يصل بنا جميعا إلى ضرورة الهبوط؛ بالاهتــمام بالعربية إلى عالم الدرس، إلى إدخال دراســة المسرح الشــعري في المدارس «حيث يمكن صياغة الوجدان لدى العربي في فترة مبكرة سواء في التعرف باللغة الشعرية أو الشعرية الدرامية إلى غير ذلك ما يقرب بين لغة المسرح الشعري والوجدان العربي لدى الأجيال الجديدة، وهو ما يدعو إليه المثقف أو الفنان العربي في بدايات القرن الحادي والعشرين، مما يدفع أكثر من مشــارك في مؤتمراتنا المسرحيــة والفنيــة إلى تبني هذه القضية، فالقضية - كــما يلاحظ د.عناني هنا - لا تتصل بالمسرح فقط ولا بالشعر فقط، بل هي تتعلق بالانتماء إلى تاريخ فيه تتجسد هويتنا ومنه يتشكل مستقبلنا في عالم يتغير بسرعة لاهثة»[22].

وهو رأي ساد في المؤتمرات والاحتفاليات المسرحية في عديد من الأقطار العربية.

والآن، كيف نرى مستقبل المسرح الشعري في الوطن العربي؟

كيف يمكن إعادة النظر عبر العديد من الفصول والمناظر البعيدة التي نرى من خلالها المستقبل؟

هل نجيب أم نعود إلى المشهد الأول؟

* * *

الخاتمة

«إن الكاتب المعاصر راح يستخدم التراث استخداما مفرطا لمصلحة السياسة، فكان الاهتمام بالقيمة السياسية أكثر منه بالقيمة التراثية، مما طغى على العمل المسرحي»

المؤلف

نعود إلى عين الطائر ونحن نتطلع إلى الأمام.

كيف يمكن أن نرى مستقبل المسرح الشعري في الوطن العربي؟

كيف يمكن إعادة النظر عبر العديد من المشاهد والمناظر البعيدة التي نرى من خلالها المستقبل؟

الإجابة تظل مرهونة بطبيعة العصر والانتصارات الكبيرة التي تحققها الأمم، فقد رأينا كيف أن التراجيديا الإغريقية عرفت بعد أن انتصر اليونانيون على الجيوش الفارسية الغازية في عدة مواقع فاصلة، أهمها موقعة الماراثون الشهيرة (490 ق.م)، وأن التراجيديا الشكسبيرية ولدت بعد انتصار الإنجليز على الإسبان، وهو ما يفسر الدأب والبحث الآن عن إجابة للسؤال عن حضور المسرح الشعري العربي.

لنتأمل ونتمهل أكثر قبل أن نصل إلى الضوء في نهاية النفق.

(1)
غياب الهوية مقابل التاريخ

يلاحظ من الرصد الدقيق هنا - انظر الجدول آخر الكتاب - غياب المسرح الشعري في الخصوصية العربية، سواء في تراث «ألف ليلة وليلة» أو السير الشعبية، في حين يغلب التاريخ بوجهه الفرعوني أو الإسلامي في مقابل الآخر الغربي، مما يشير إلى ضعف «الهوية» في التعامل مع النص الشعري المعاصر، إننا لا نكاد نعثر في خانة التراث الشعبي على نصين أو أكثر في حين أننا نجد في الخانات الأخرى الكثير من النصوص، وهذا الواقع نجده يختلف في السنوات الأخيرة عنه في السنوات السابقة في تطور المسرح.

ففي حين نجد في السنوات الماضية في خانتي «ألف ليلة وليلة» و«السير الشعبية» أعمالا في المسرح الشعري، نجد في خانة التاريخ نصوصا أخرى مثل «المروءة والوفاء» لليازجي التي اتخذت التاريخ العراقي القديم مصدرا لها، حيث استدعى فيها الكاتب شخصية النعمان بن المنذر، الذي حكم منطقة الحيرة في القرن السادس الميلادي. وواصل أحمد شوقي هذا التقليد كما ارتبط به عزيز أباظة، وهو ما يمكن القول معه إنه وقف الاستلهام من التاريخ، المصدر الثري، في بعض الأقطار العربية وراء تألق العديد من النصوص المسرحية، مثل مسرحية «المأمونية» لأحمد سليمان الأحمد، و«الإزار الجريح» لسليمان العيسى، و«حكاية الأيام الثلاثة» للدكتور عمر النص، ومسرحية «أحلام ودموع» لمعروف الأرناؤوط، فإننا لا نجد - في الحاضر - غير أعمال قليلة تتعامل مع التاريخ وهو أمر يحير كثيرا.

إن الشعر المسرحي يجد ضالته في التاريخ وربما التعامل مع الآخر لنرى صورته - الآخر - في مرآة الذات، أما التعامل مع الذات، لنرى ونستعيد الهوية أو نؤكدها، فقد كان ذلك غائبا أو كالغائب - وهو ما يشير بوضوح إلى أن عودتنا إلى التاريخ كانت تشير بوضوح شديد إلى غياب الهوية مقابل حضور التاريخ.

أو إذا شئنا الدقة لقلنا إننا نسعى إلى التاريخ لنرى الذات قبل أن نسعى في الذاتي، التكوين الذاتي، إننا نرى أنفسنا في «الآخر» كما يحب أن يرانا فيه كل شيء.

وهنا الفارق بين العودة إلى التاريخ والوعي بالهوية، والتراث يكون أقرب إلى ذلك لا التعامل مع التاريخ للخلاص من الحاضر وحسب، وهو ما يشير إلى أن العودة إلى التاريخ أو التراث يجب أن تكون مرتبطة بالهوية والبحث عنها.

إننـا نعـود دائما للماضي لنبحث فيه عن النموذج، كما هي الحال بالعودة إلى السـير الشعبية أو التراث العربي مثل «الليالي» لنؤكد فيه تعميق الهوية الشعبية، فالانصراف إلى التاريخ - في السياق الأخير- يمكن أن يشير إلى البحث عن الهوية خاصة إذا ارتبط التاريخ بالتراث، غير أن الهبوط إلى التاريخ وحده بغير وعي معاصر يمكن أن يكون على حسـاب الاستدعاء والإفادة من الرموز الماضية.

(2)
السياسي والميثولوجي

غياب الإحالات العقيدية أو الشخصية في مقابل التركيز على الحاضر.

إن التاريخي يظل مرهونا بالحاضر وقضاياه، ومن ثم، فإننا نزعم أن الكاتب هنا سعى - لدى البعض أكثر من الآخر - إلى الإحالة السياسـية في مرآة التاريخ، وليس إلى «الحكي» التاريخي للخروج بعظة أو عبرة.

لم يكـن التاريخ أو الخيال الفني هنا غـير أداتين أريد بهما تأكيد «الخطاب» المعاصر للقيمة المعاصرة.

نجد ذلك لدى مهدي بندق بشكل خاص ويلاحظه نقاد مهدي بندق، فمن مميزات الإطار الفرعوني لديه أن النص الفرعوني يوفر «بيئة محايدة يسـتطيع عن طريقها تفادي أي إحالات أو مضامـين دينية وعقائدية مباشرة»، فالهم الوطني والذي يصل في قمته هنا إلى المقاومة من أجل هدف نبيل وهو ما يصل به - سيف المقاومة - أمام القوة الغاشمة إلى حد الاستشهاد.

إنه التركيز - في المقام الأول - على السـياسي في مقابل الميثولوجي، وهو ما يحدث التناقض الدرامي بين القيم، ويكون من شأن «خطاب» المقاومة المجردة أن ينحو بنا من التاريخ الأسطورة أو التاريخ الذي نحيله إلى أسطورة غامضة، أو قل هروبا من قسوة الحاضر ومراجعة الذات.

(3)
السياسي والتراث

وقريـب من هذا ما يلاحظه متابع النص الشـعري في المشـهد الراهـن، فإن الكاتب المعاصر راح يسـتخدم التراث اسـتخداما مفرطا لمصلحة السياسة، فكان الاهتمام بالقيمة السياسية أكثر منه بالقيمة التراثية، مما طغى على العمل المسرحي.

وعلى الرغم مما نلاحظ من جهد كبير في هذا الصدد، فإننا لا نفتقد عددا كبيرا من المسرحيات التي احتفت أو مالت «إلى التعليمية والتسجيلية، والتحريض والإثارة أكثر من اهتمامها بإعادة صياغة هذا الواقع من خلال القناع أو الرمز التراثي، وأصبح الكتّاب أميل إلى جعل مسرحياتهم منبرا للدعوات السياسية، وبوقا للدعاية الثورية».

وعلى هذا النحو، فمن السهل علينا أن نكتشف هذا في نصوص لفاروق جويدة وحسن فتح الباب وإلى حد ما أحمد سويلم.

إن النص المسرحي في هذه الفترة كان يغلو في الخطاب السياسي على حساب التراث، وكثيرا ما لاحظنا غياب الإيهام المسرحي في كثير من النصوص، بشكل يبعد هذا النص عن الناحية الفنية تماما، ويكسر هذا الحاجز الذي يجب أن يظل شفافا للضرورة الفنية.

وهو ما يفسر لنا غلبة اللغة العربية في عديد من المفردات لتحل محلها ألفاظ عامية (لا شعبية) تبتعد عن روح التراث أو معطيات اللغة، كما تفسر استخدام صاحب المسرح الشعري الراهن للشعر العربي، فإذا بنا ندخل النص العربي التقليدي أو المأثور في المتن الشعري الحديث كما عرفناه في نصف القرن الأخير بما ينفيه الذوق العام إلى درجة أننا نفتقد توازي البحور في بعض النصوص ودمج شعر التفعيلة أحيانا بالشعر الحر.

لا يمنع هذا أن شعراء مجيدين من الحقبة الأخيرة قدموا صورا غنائية تراثية عصرية في آن في اقتدار شديد، وأسهموا في تشكيل صور شعرية طيبة تخرج من واقعنا، غير أن الأغلب كان استخدام التراث استخداما لا يتماشى مع النص المعاصر أو «الخطاب» المعاصر من حيث الحبكة والبعد الدرامي وتوظيف الإمكانات الموسيقية العربية في النص الحديث بشكل جيد.

(4)
الغنائية لا الدراما

على الرغم من أن النصوص هنا تستحوذ على مساحات سياسية شاسعة، فإنه حال – في بعض الأحيان – دون الوصول بالخطاب السياسي إلى أقصاه التشتت والترهل الذي لحق ببعض النصوص، وذلك حين غلبت الغنائية أكثر على الدراما، نتيجة للضغط العاطفي النفسي في أثناء الكتابة من دون الوعي بمسيرة الحدث وبنيته الدرامية.

والغنائية سـمة لم يسـتطع أن يتخلص منها رواد المسرح الشـعري الحديث، ومنهم صلاح عبد الصبور، غير أنها زادت أكثر مع بعض رواد الدراما الشعرية في الفترة الأخيرة.

ففي كثير من الأحيان يحول بيننا وبين الخط الدرامي مثل هذه القصائد التي تسعى إلى تطويل هذا المشـهد أو ذاك، أو إلى زيادة عدد الشخصيات في المشاهد المتوالية، والتي تبدو في تواليها كالغنائية، كهذه المشـاهد الغرامية الرومانسـية الزائدة التي كانت تقوم بين الخِديو والملكة أوجيني أو في الحديث عن الشـباب ليسـتدر الاهتمام... وما إلى ذلك مـن الغنائيات المفرغة من مضمون الدراما أو الصراع بقدر كبير والتي تحول بين المتلقي/ المتفرّج في استيعاب «الخطاب» الدرامي.

نلحـظ هذا في نصوص فـاروق جويدة كما نلحظه عند عبدالعزيز شـنب، وقد فسر جويدة ذلك بأنه راح يكتب مشـاهد الفصول «تبعا للحالة النفسـية لي، فعملية الترتيب ليسـت مقصودة، فعندما أحس بنفسي بأنني أريد أن أكتب شعرا عاطفيا، فأكتب الشعر العاطفـي معبرا عن حـدث في المسرحية يقتضي ذلك، وكتابة الأحـداث خاضعة لوجداني وإحساساتي الخاصة»، وهو ما بدا لديه أيضا في كثير من مناطق التعبير الذاتية.

معنـى ذلك أن النص يكتب وفق الوجدان والإحساسـات الخاصة وليس عن تخطيط سـابق محكم لكتابة الدراما، وهو ما مارسـه وكتب فيه عدد كبير من الأسماء هنا، حيث الغنائية والرومانسـية تقف فوق الدراما والصراع المحكم في النص المسرحي كما ينبغي أن يكـون.. وعلى الرغم من أن الرومانسـية لا تؤدي دورا كبيرا في عـالم أحمد تيمور، فإننا لم نفتقد الغنائية التي بدت منذ قصائده الأولى، خصوصا في الوله بالذات أو التكرار في بقية النصوص، مما يؤثر في حبكتها الفنية. والأمثلة كثيرة لدى أغلب رواد هذه الدراما الشعرية.

(5)
الشعبية والشعرية

والملاحظة التي يجب ألا تفلت منا هنا أن كثيرا من كتّاب الدراما في المشـهد الراهن لم يحرصوا على السياق اللغوي الممتد في أفق شعري متماشيا مع السياق الدرامي. وهو ما يرتبط باسـتخدام العربية بوجه خاص. فكثيرا ما يدفع الكاتب إلى ألفاظ أو عبارات تخرج أو تكاد تخرج من سـياق اللغة الفصحى أو المتناسقة من الحدث إلى آفاق أبعد، إما ليحدث – كما يعتقد - أثرا كبيرا في الخط الدرامي أو ليلفت نظر المتفرج بشكل أخاذ.

لم نفتقد هذه التعبيرات لدى مهدي بندق وفاروق جويدة وغيرهما.

فعلى الرغم من أن مهدي بندق شـاعر على قدر كبير من الشاعرية والتوفيق، فإننا لا نعدم إيراد ألفاظ من مثل «يا ابن القحبة» أو تعبير قح يجهد صاحبه أو ينسجه في نسيج الحدث الدرامي من مثل رد روكسانا على قمبيز في نهاية الفصل الأول، حين دعاها للفراش في «بسماتيك» أن قالت:

ذبح الديك الشهري على حجري صباح اليوم.

وهـو مـا نعثر عليه لدى صاحب «الخديوي»، حين نقرأ أو نسـمع في بداية المشـهد السادس والخديو يقف في قصره والمظاهرات التي تصيح:

خديو إيه خديو إيه كيلو اللحمة بعشرة جنيه.

وهي مظاهرات تحدث داخل النص في نهاية القرن التاسع عشر في حين أنها تشير إلى أحداث يناير 1977 في القرن العشرين.

الرمز واضح، لكن الفجاجة فيه والابتذال تحول بينه وبين السياق الشعري أو المتفرج في دراما المسرح الشعري إلى حد بعيد.

إن الأدب الشـعبي يحتوي على كثير من الألفاظ والعبـارات والتركيبات التي لا تهتم كثيرا بالعربية، في حين أن «العامية» - على العكس - يمكن أن تكون أكثر التزاما بالعربية سواء في التعبير أو اللغة في أصولها.

نقـول هذا ونحن نكاد نلمح تيارا آتيا سـوف يكتب نص «المسرح الشـعري» - كما يدعـى - بالألفـاظ وعبارات لا تمت للعربية وأيقوناتها الدالـة بأي مكانة، وهم يدافعون عن هذا بأن الأغلبية لا تعرف العربية، وأن اللغة المحكية الشـعبية والعامية وأي عبارات أخرى نالت قدرا كبيرا من الشـيوع أو الفجاجة في عصر محركات الشـبكة الدولية وغرفها الحوارية، ما يدفع إلى كتابة الكلام الجاري الذي يمكن أن يؤثر في المستمع العادي.

وهو ما يهدد كتابة النص المسرحي في المستقبل.

(6)
النص والفرجة

ثمـة ملاحظة مهمة في هذا الصدد لا يمكن إغفالها، فعلى الرغم من أن المسرح العربي الآن يواجه أزمة في العرض وأزمة في المناخ الاقتصادي ينعكس عليه، فإن الأمر بالنسبة إلى المسرح الشعري خاصة يواجه هذه العوامل مضافا إليها عوامل أخرى أكثر تشاؤما.

إن رسالة المسرح الجاد الواعي الذي يحدث التأثير أو التغيير افتُقدت إلى حد بعيد على المسرح الشعري، ويستطيع المتابع أن يلاحظ أنه تمضي سنوات من دون أن نعرف أن نصا شعريا يعرض في أحد نوادي الأقاليم البعيدة على خجل، أو أن نصا تخصص له قاعة المسرح القومي بالقاهرة لأسباب ليس من بينها جودة العمل أو تعاظم المؤثرات الدلالية أو الفنية فيه.

إننا قد نجد عددا من النصوص الشعرية التي تنشر هنا وهناك، ونتحفظ أحيانا على بعضها من حيث البناء الدرامي أو الصراع أو الحوار، غير أن السياق الأخير يؤكد أن «النص» لا يجاوز المخطوطة أو «المخطوطة المطبوعة» إلى خشبة المسرح. على الرغم من كل ظواهر التكنولوجيا التي عرفها المسرح اليوم، وأيا كانت الأسباب التي نعزو إليها ضعف الفرجة وشحة الوعي بالمناخ، فإنه من المؤكد أن النص المسرحي الشعري لا يجد له إقبالا، كما لا يجد له جمهورا واعيا، وقبل هذا وذاك، نفتقر إلى حد كبير إلى كتّاب للمسرح الشعري في قامة عبدالصبور أو الشرقاوي قبله على الرغم من أن الفترة مبكرة إلى حد ما.

في هذا السياق، نستطيع رصد عدة ملاحظات سلبية من قبيل الغموض الذي يشيع في بعض الأحيان في البنية الفنية، أو الاغتراب الناتج عن موقف الغلو لدى البعض مما يحول دون تأكيده بشكل واضح مع اتساق البنية. مما ينتج عنه شيء من الارتجال يحول بينه وبين تقديم «الخطاب» الدرامي بشكل أكثر وضوحا.

(7)
المسرح الشعري والندرة

يبقى أن نشير إلى بدهية - لا تحتاج إلى تبرير - هي أن الذي يخلص للمسرح الشعري، أو يكتب له بشكل واع ومتطور أصبح نادرا أو كالنادر.. وقد رأينا أن عددا قليلا جدا تصدى لهذا الجنس الأدبي، مع عدد كبير من السلبيات في كتابة النص المسرحي مما يصل بعدد من يكتب للمسرح الشعري الآن بشكل جاد ومتوال إلى عدد ضئيل جدا.

ورصد النصف الأول من القرن الماضي فقط يرينا أنه توافر لدينا عدد كبير من كتاب المسرح الشعري في المقابل الشحيح والنادر الذي نعثر عليه في الحقبة الأخيرة.

وأستطيع أن أقول إنني أنفقت وقتا طويلا للبحث عن نصوص المسرح الشعري التي تصل إلى درجة عالية من الكتابة والإيهام والفنية من دون أن أجد ما يمكن القول معه إن

لدينا من يهتم بهذا الفن، وقد راجعت بنفسي دفاتر سجل «الإيداع» في دار الكتب المصرية من دون أن أعثر على من يكتب المسرح الشعري، وإذا وجدت من يكتب ما يسميها ملحمة أو قصيدة شعرية طويلة فإنني لا أجد له عملا تاليا يكمل الوعي بالمسرح الشعري.

لقد اختفت النصوص الشعرية الدرامية في الفترة الأخيرة أو كادت تختفي.

وبعد، هل بعد ذلك كله يمكن القول إننا نشـــهد ملامح إيجابية في المسرح الشـــعري العربي الراهن؟

الإجابة، نتركها للقارئ اللبيب.

جدول في نصوص الدراما الشعرية

م	اسم الكاتب	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
1	خليل اليازجي	-	المروءة والوفاء 1876 الخنساء أو كيد النساء - 1877	-	-	-
2	إبراهيم رمزي	-	المعتمد بن عباد 1892	-	-	-
3	مصطفى كامل	-	فتح الأندلس 1839	-	-	-
4	جرجس مرقص الرشيدي	-	اللقاء المأنوس في حرب الباسوس1897	-	-	-
5	محمد العبادي	-	مقاتل مصر أحمد عرابي - 1897	-	-	-
6	إسكندر فرح	-	-	كليوباترا 1888	-	-
7	عبدالله البستاني	-	-	«مقتل هيرودس لولديه»، «بروتوس أيام قيصر» و«حرب الوردتين»	-	-

8	يوسف جرجس	-	-	إسكندر وأرسطولي1889	-	-
9	أنطون الجميل	-	أبطال الحرية - 1908	-	-	-
10	نسيم العازار	-	أرواح الأحرار	-	-	-
11	محمد فهمي - محمد توفيق الأزهري	-	-	أبناء الرومان في حرب الدولة واليونان	-	-
12	شارل أبيلا اليسوعي	-	ابن وائل 1912	-	أبوالحسن المغفل 1849	-
13	مارون النقاش	-	-	-	هارون الرشيد مع أنيس الجليس	عنترة
14	أبو خليل القباني	-	-	-	الأمير محمود نجل شاه العجم	-
15	أحمد شوقي	قمبيز	- مجنون ليلي - أميرة الأندلس - علي بك الكبير	مصرع كليوباترا	-	عنترة بن شداد
16	علي أحمد باكثير	- أوزيريس - الفلاح الفصيح - إخناتون ونفرتيتي - الفرعون الموعود	- البيت العتيق - السلسلة والغفران - من فوق سبع سماوات - الشيماء - هكذا لقي الله عمر - سر الحاكم بأمر الله - دار ابن لقمان - إبراهيم باشا - عمر المختار	-	سر شهرزاد	-

م	اسم الكاتب	تاريخ فرعوني	تاريخ عربي وإسلامي	تاريخ أجنبي	كتاب ألف ليلة وليلة	سير وملاحم شعبية
17	عزيز أباظة	-	- قيس ولبنى 1943 - العباسة 1947 - الناصر 1949 - غروب الأندلس1952 - شجرة الدر 1951	قيصر 1960	شهريار 1955	-
18	محمود غنيم	-	- غرام يزيد - النصر لمصر أو هزيمة لويس التاسع	-	-	-
19	عبدالرحمن الشرقاوي	-	- مأساة جميلة 1962 - الفتى مهران 1964 - ثأر الله 1968 - وطني عكا 1970 - النسر الأحمر 1975 - عرابي زعيم 1الفلاحين 198	-	-	-
20	صلاح عبدالصبور	-	- بعد أن يموت الملك 1973 - الأميرة تنتظر 1969 - مأساة الحلاج	-	-	-
21	إبراهيم أبوسنة	-	- حمزة العرب 1974	-	شهريار 1983	الفارس عنترة
22	محمد الفارس	حبيبتي نزيف 2009	- حصار القلعة 1975		اللعبة الأبدية 1990	
23	محمد عناني	-	- الغربان 1987 - جاسوس في قصر السلطان 1990	- -	-	-

م	اسم الكاتب	تاريخ فرعوني	تاريخ عربي وإسلامي	تاريخ أجنبي		كتاب ألف ليلة وليلة	سير وملاحم شعبية
24	مهدي بندق	- آخر أيام أخناتون 1998 - حتشبسوت بدرجة 1990 - هل أنت الملك تيتي 2000	- السلطانة هند 1985 - غيلان الدمشقي 1990 - الشريفة بنت صاحب السبيل 2001	- الملك لير 1987 - ريم على الدم 1990 - ليلة زفاف إليكترا 1978 - مقتل هيباشيا الجميلة 1996	-	-	-
25	فاروق جويدة	-	- الوزير العاشق 1984 - دماء على أستار الكعبة - الخديوي 1994		-	-	
26	محمد فريد أبوسعدة	-	ليلة السهروردي الأخيرة 2002	حيوانات الليل 1995 - عندما ترتفع الهرمونيكا 1996	-	-	
27	محمد عبدالعزيز شنب	-	- المتنبي فوق حد السيف 1986 - إعدام قيس بن الملوح 1987 - ليالي قطر الندى 1998	- مهزلة سوبر 1991	-	-	
28	مصطفى عبدالغني	عودة الفرعون 2008	- الحصار 1984 - الخروج من المدينة 1995 - اللاعب 1996 اصطياد النمر 2008	-	-	-	

ملاحظات

● لا بد من الإشـــارة إلى أن هناك عددا من كتاب المسرح الشـــعري ليس لهم في هذا المجال غير نص واحد، لم يســـجل هنا اسم أي منهم، لعدم اكتمال الخطاب الدرامي منهم: أحمد ســـليمان الأحمد وعمر النص ومحمود نســـيم وحســـين عبدالله سراج وحسن فتح الباب ولطيف عبدالله وطه حسين ومعروف الأرناؤوط وغيرهم.

● الاختـــلاف بين تاريخ نص وآخر يعود إلى أن بعض هذه النصوص مُثّل أولا ثم طُبع، وبعضها لم يطبع.

* * *

الهوامش

تمهيد

(1) محمد عناني، *الشعر والتاريخ في المسرح*، هيئة الكتاب بالقاهرة 1999 ص35 - 36.

أيضا: أحمد شمس الدين الحجاجي، *العرب وفن المسرح*، ط3 - سما للنشر - القاهرة 21 انظر ص36 و44 و54 و66.

(2) انظر خليل الموسى - السابق أيضا: - *فاتحة لنهايات القرن* (دار العودة) بيروت - ط1 - 1980 - ص160 - 163.

(3) نفسه - ص174 - 175.

(4) د. حورية، محمد حمو، *تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في مصر وسورية*، (منشورات اتحاد الكتاب العرب)، 1999، ص80.

(5) د. خليل الموسى، *المسرحية في الأدب العربي الحديث: تأريخ - تنظير - تحليل*، (منشورات اتحاد الكتاب العرب)، 1997، ص 66 و76.

(6) ترجمة حافظ الجمالي، *سوسيولوجية المسرح «دراسة على الظلال الجمعية»*، (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي) دمشق، 1976، ص5.

(7) خليل الموسى، *المسرحية في الأدب العربي الحديث: تأريخ - تنظير، تحليل*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص67.

(8) د. خليل الموسى، السابق نفسه.

(9) http://www.fatehforums.com/showthread.php?t=144856

(10) على سبيل المثال انظر: محمد غنيمي هلال، *دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر* - نهضة مصر، القاهرة د. ت - ص168 - 460 أيضا: ثروت عبدالسميع محمد، التأثير والتأثر بين الأدب العربي والآداب الأخرى، الهيئة العامة للكتاب 212 ص74 - 78 أيضا: خليل الموسى، السابق ص 43 – 45، أيضا: http://algerianumidia.maktoobblog.com.

(11) أحمد شمس الدين الحجاجي، *العرب وفن المسرح* - ط3 - سما للنشر القاهرة - 21 انظر ص36 و44 و54 و66 أيضا:

(12) انظر خليل الموسى - السابق أيضا: - ***فاتحة لنهايات القرن*** (دار العودة) بيروت - ط1 - 1980 - ص ص160 - 163174 – 175.

2 - نفسه - ص174 - 175.

(13) انظـر في هذا الكثير من المراجع والمصادر منها: - ***الأغاني*** (نسـخة مُصَوَّرة عن طبعة دار الكتب).

- علي الراعي - ***المسرح في الوطن العربي*** - الكويت (سلسلة عالم المعرفة - 25) - ك2 - 1980؛ وقطاية، د. سـلمان - ***المسرح العربي من أين وإلى أين؟*** - دمشق (اتحاد الكتاب العرب) - 1972؛ ***وألف عام وعام على المسرح العربي*** - وعرسان، عـلي عقلة عرسـان؛ ***الظواهر المسرحية عند العرب*** - دمشـق (اتحـاد الكتّاب العـرب) - ط3 - 1985؛ ولنـداو، يعقوب م. - ***دراسـات في المسرح والسـينما عنـد العرب***. ترجمة أحمد المغازي - القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) 1972؛ ***وخيال الظلّ وتمثيليات ابن دانيال*** - القاهرة (المؤسسـة المصرية العامة للتأليـف والترجمة والطباعة) – 1960/12 - دراسـات في المسرح والسـينما؛ ***وخيـال الظلّ في القاهرة*** (الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر) - (سلسـلة المكتبة الثقافية - 138) - أغسـطس 1965؛ ***وفنـون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيـب الريحـاني*** - القاهرة (دار الهلال) - العدد 148 - سـبتمبر 1971 - الفصل الأول؛ وكمال الدين، محمد - ***العرب والمسرح*** - (سلسـلة كتاب الهلال - 293) - مايو 1975؛ وحجازي، حسين سليم - ***خيال الظلّ وأصل المسرح العربي***، دمشـق (منشـورات وزارة الثقافة) 1994؛ ***والمسرح العربي بين النقل والتأصيل*** (عـدة مؤلفين) - كتاب العـربي 218 - الكويت 1988؛ والحايك، منذر - ***خيال الظلّ بين التراث والمعاصرة*** - الموقف الأدبي - ع 283 - 284 - 1994م؛ والعلبي، أحمـد - ***أول مؤلف مسرحي في الأدب العربي - خيال الظلّ*** - دراسـات عربية - ع11 – 1966، إلى غير ذلك.

أيضا يمكن في رصد العلاقة الفنية بين التراث القديم والمسرح الشـعري العديد من مجتهدينا هنا، منهم:

- جواد عبدالستار، ***في المسرح الشـعري، الموسوعة الصغيرة***، (بغداد، دار الحرية للطباعـة)، 1979، ص85؛ وجاكـوب، كـرج، ***مقدمة في الشـعر***، ترجمة: رياض

عبدالواحد، (دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة)، بغداد، 2004، ط1، ص90؛ ود. حمودي القيسي، *لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي*، *الموسوعة الصغيرة «بغداد، دار الحرية للطباعة»*، 1980، ص5؛ ود. يوسف اسكندر، *هيرمنيوطيقا الشعر العربي، نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعرية*، (سلسلة الفكر العربي الجديد) وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة)، بغداد، 2009، ص69؛ ود. خليل الموسى، *المسرحية في الأدب العربي الحديث: تاريخ - تنظير - تحليل*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص3؛ ووصال

- عباس عبدالحسين: *التحليل السيميائي*:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=77308

(14) http://masrahy.ucoz.com/publ/6 - 1 - 0 - 33

الباب الأول

(1) *المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847 - 1914)* محمد السيد نجم، بيروت - ط2 – 1967 - ص416 و419 و4204 و421.

ويمكن العودة لكتاب أحمد شمس لبدين الحجاجي المهم «*المسرحية الشعرية*»، كتاب الهلال 1995.

وقد يكون من المهم هنا أن نشير إلى حقيقة مهمة هي أنه على الرغم من أن المصادر تذكر أن مارون النقاش هو رائد المسرح، فهو أول من قدم نصا بعنوان «البخيل»، وهي أول مسرحية عربية، وقد ألفها وأخرجها ومثلها في أواخر العام 1847 وأوائل العام 1848 في منزله في بيروت، ودعا إليها علية القوم، فلاقت استحسانا كبيرا، وهي مستوحاة من مسرحية «البخيل» لموليير، ولكنها ليست ترجمة ولا اقتباسا، بل هي من تأليفه، فلم يستطع موليير أن يستلب النقاش، ولا أن يمحو فاعليته وشخصيته الذاتية والقومية، فقد غير المكان وأعاد صياغة الشخصيات خالعا عليها سمات عربية، وقد وعى النقاش وأدرك في مسرحيته الأولى الفروق بين المجتمع الأوروبي الذي أنتج وتلقى مسرحية موليير «البخيل»، وهو مجتمع ذو إرث مسرحي طويل وذهنية درامية، وبنى المجتمع العربي الذي لم

يعــرف المسرح من قبل، وبرز هذا الفهم في خطبته التي تلاها عند تقديمه المسرحيــة، وقد بين فيها غاياته من هذا الفن الجديد، كما بين فيها رســالة المــسرح، وتعد هذه الخطبة أول بيــان في المسرح العربي، وأهم ماجاء فيه: «وها أنا متقدم دونكم إلى قــدام، محتملا فداء عنكم إمكان الملام، مقدما لهؤلاء الأســياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة، والأذهــان الفريدة الرائقة، الذيــن هم عين المتميزين بهــذا العصر، وتاج الألبا والنجبا بهذا القطر، ومبرزا لهم مرســحا أدبيا وذهبا إفرنجيا مســبوكا عربيا». وهذا يبين أن إدخال ما هو غريب على التراث تبعة يتحمل نتائجها المبــدع، لذلك أدرك هــذه القضية بعبارتــه «محتملا فــداء عنكم إمكان الملام»، لكنه يحملهم قســطا من هــذه التبعة في عباراتــه التي يمتدحهم بهــا، ومن هنــا يمكننا أن نفسر الحكمــة من إقامة المــسرح في المنزل من جهة، وأن يكــون علية القوم ونخبتهم أول المدعويــن من جهة أخرى، ثم إنــه بين صلة المسرح بــالأدب، وبين أنه فن وافد وجنس إفرنجي، كما وعى جيــدا أهمية أن تكون الصياغــة عربية خالصة، وهو في ذلك يختصر قضايا مسرحية مهمة، كالإعداد والتأصيل والهوية وما شــابه ذلك، وقد اشــتملت هــذه الخطبة على فهم واعٍ لوظيفة المسرح وأنواعه والســبب الذي دعاه إلى أن يبتدئ المسرح العربي بالكوميديا المطعمة بالأشــعار والأغاني وتقليد المــسرح الموســيقي ملاءمة للذوق العــام في بلده، ودعــا المتفرجين إلى أن يلاحظــوا الأخطاء التي قد يقع فيها هو وفرقته ليتنبه إليها، مبينا أن هؤلاء الممثلــين هم في الحقيقة هــواة، وهم هواة بــلا رواد ولا معلمين ولا آباء في المسرح ســوى ما شــاهده النقاش واختبره بحســه، بل هم يجهلون فن التمثيــل جهلا يكاد يكون كليا، ومع ذلك فإنه يختتم خطبته ببيان وظائف المسرح وفوائده، فيقول: «فأنتم أيضا ســتنظرون عند كثرة تكرارها، منافع تعجم الألســن عن وصــف مقدارها. لأنها مملوءة مــن المواعظ والآداب، والحكم والإعجاب، لأنه بهذه المراســح تنكشف عيوب البشر، فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر، وعدا اكتساب الناس منها التأديب، ورشفهم رضاب النصايــح والتمدن والتهذيب، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظا فصيحة، ويغتنمــون معاني رجيحة، إذ من طبعها تكون مؤلفة من كلام منظم ووزن

محكـم، ثم ويتنعمون بالرياضة الجسـدية، واسـتماع الآلات الموسـيقية، ويتعملـون إن أرادوا مقامـات الألحان وفن الغنا بـين الندمان، ويربحون معرفة الإشـارات الفعالة وإظهار الإمارات العمالـة، ويتمتعون بالنظارات المعجبـة والتشـكلات المطربـة، ويتلـذذون بالفصول المضحكـة المفرجة والوقايع المـسرة المبهجة، ثم يتفقهون بالأمـور العالمية والحوادث المدنية ويتخرجون في علم السـلوك ومنادمة الملـوك، وبالنتيجة فهي جنة أرضية وحافلة سنية فأرجوكم أن تصغوا لها وتسمعوا. وهذا ضرب منها فتمتعوا».

. ثم قدم مـارون النقاش في العام 1849 مسرحية «الشـيخ الجاهل»، وهي مـن تأليف أخيه نقولا النقاش، وقدم في أواخر العام 1849 في منزله أيضا مسرحيته الكوميدية الشـهيرة «أبو الحسـن المغفل أو هارون الرشـيد»، وهي هزليـة مضحكة ملحنة في ثلاثة فصول، ثـم قدم النقاش مسرحية «ربيعـة بـن زيـد المكدم» مـن تأليف أخيه نقـولا النقـاش، أما آخر مسرحياته فهي «الحسود السليط» أو «السليط الحسود» في العام 1853، وهي من تأليفه.

وعـلى الرغم من ريادة القباني هنا، فإننا نميل إلى أن هناك عددا آخر قاموا بالكتابة للمسرح وممارسـة فن التأليف والتمثيل أيضا، غير أنه من المؤكد أن عديـدا من هذه النصوص فقـدت أو لم تطبع، ومن ثم غابت عن هذه الفـترة، ولدينا مثال في نص طبع أخيرا لكاتب جزائري هو إبراهيم دنينوس بعنوان «نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق»، والنص طبع في منتصف القرن التاسـع عشر بالمطبعة الحجرية، وقد نشر في العام 2007 في منشورات الجزائر من تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح.

(انظـر على سـبيل المثـال: مجلة المـسرح، دارة الدكتور سـلطان القاسـمي للدراسات الخليجية شتاء 2011، ص 92 - 101).

(2) ترجمتـه في مقدمـة ديوانـه المطبوع العام 1908، وهـي ملخصة عما جاء في مقدمـة المجموعة التي طبعت فيها مراثيه نقلا عن جريدة «الأهرام» ومجلة «الراوي»، وانظرها أيضا في كتاب «المشـوق» لايسيدورس فتال، الجزء الثالث، الصفحة 33، وفي معجم المطبوعات العربية والعبرية ليوسـف سركيس، الجزء الثاني، الصفحة 1932.

(3) يمكن في هذا أن نشـير إلى هذه الأسـماء من كتاب المسرح الشـعري على هذا النحـو: عمر أبوريشـة (ذي قـار 1932)، وبـدر الدين الحامد (ميسـلون)، ومسرحيـات عدنان مردم (غـادة أفاميا 1967، العباسـة 1968، الملكة زنوبيا 1969، الحـلاج1971، رابعة العدوية 1972، مصرع غرناطة 1973، فلسـطين الثائـرة 1974... إلخ) وسـواهم، وفي مصر مسرحيات أحمد شـوقي (علي بك الكبـير أو دولة المماليك 1893، لكنه لم ينشرها إلا في العام 1932 وعدل فيها، مصرع كليوباترة 1929، قمبيز1931، مجنون ليلى 1931، عنترة 1932، الست هـدى - كوميديا نشرت ومثلت بعد وفاتـه)، ومسرحيات عزيز أباظة (قيس ولبنى 1942، العباسة 1947، الناصر 1950، شجرة الدر 1951، غروب الأندلس 1952، شـهريار 1955، أوراق الخريـف 1957، قيـصر 1967، زهـرة 1968)، ومسرحيات أحمد زكي أبوشـادي (الآلهة 1927، إحسان 1927، أردشير وحياة النفوس 1928، الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر 1927، وسواها)، وعلي محمود طه (أرواح وأشـباح 1942)، وثمة مسرحيات مشـابهة في العراق لعبدالغني الملاح (مجد الزهور 1949)، وخالد الشـواف، وفي فلسطين لهارون هاشم رشيد، وفي حضرموت لعلي أحمـد باكثير (همام 1934، أخناتـون ونفرتيتي 1940، قصر الهودج 1944) وغير ذلك كثير.

(4) *المسرحية في الأدب العربي*، السابق.

(5) السابق.

(6) المسرحيات، السابق.

(7) السابق.

(8) انظر على سـبيل المثال من اليمن وسـورية والمغرب: سعيد العولقي وفرحان بلبل وجان الكسان ومحمد عزام.

(9) *سـبعون عاما من المسرح في اليمن*، سـعيد العولقي، وزارة الثقافة والسـياحة - جمهورية اليمن الديموقراطية 1883 - ص141.

(10) *المسرح القومي والمسـارح الرديفة في القطر العربي السوري*، جان ألكسان، وزاري الثقافة السورية دمشق 1988 - ص182.

(11) *المسرح القومي*، السابق ص282 أيضا فرحان بلبل - السابق - ص1.

(12) *مراجعات في المسرح العربي*، السابق ص103.

(13) انظر *المسرحية الشعرية*، أحمد شمس الدين الحجاجي، السابق ص184 200- وهو ما جعل الحجاجي يسمي هذه الفترة بفترة التبعية أو الانتكاسة لغلبة الحس الشعري التقليدي والقديم على التراجيديا والمسرحية العصرية، وهو ما بها في السرد والغناء والقص والتقليد.

(14) *المسرح المغربي*، محمد عزام، إصدارات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1987، ص150 أيضا فرحان بلبل، السابق - ص103.

(15) عبدالقادر علولة، *شهيد المسرح* ص14 و15.

وهو ما نهتم بتسجيله هنا لأهميته: «في خضم هذا الحماس وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي حدوده. فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذوات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي. فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي. في هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير. وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحويره. كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا. وكنا نفتقد إلى المعطيات الضرورية لابتكار نسق جديد للعرض المسرحي يواكب الوضعية الجديدة. على الرغم من ذلك بادرنا بإلغاء بعض عناصر الديكور والأكسسوارات لتسهيل الرؤية ووضوح أداء الممثلين. بعد عشرة عروض وجدنا أنفسنا من دون ديكور. ولم يبق في الفضاء المسرحي إلا بعض الأكسسوارات ذات الضرورة القصوى. اضطر كذلك الممثلون إلى أقلمة أدائهم. ولكن ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك؟ وجب إذن إعادة نظر جذرية لما كان عليه أداء الممثل. كان بعض المتفرجين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع أثناء النقاشات التي كانت تتبع العروض. كانت الأسئلة تدور خاصة حول ما كان يقال وليس حول ما كان يمثل أو يشخص. لقد كانت لأولئك المتفرجين طاقات إنصات وحفظ خارقة للعادة. لقد كان بمقدورهم إعادة

حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها في هذا الظرف الجديد. بطلت كل مؤثرات الإيهام، المفاجأة، أو الدراما المعهودة في مسـارح المدن. وتلاشت تدريجيا على أرضية الثقافة الشعبية تلك المنصة الزلقة التي كان يقدمها لنا، بصفة طبيعية، متفرجونا الجـدد. كان يلزمنا وقت لفهم قواعد اللعبة الجديدة حتى نبدأ في التأقلـم. عن طريـق هذه التجربة التي استـدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشـفنا من جديد - حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة - الرموزَ العريقـة للعرض الشـعبي المتمثل في الحلقـة. إذ لم يبـق أي معنى لدخول وخروج الممثلين. كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة. ولم تبق هنـاك كواليس. وكان يجـري تغيير البدلات على مرأى مـن المتفرجين. وغالبا ما كان الممثل يجلس وسـط المتفرجين بين فترتي أداء لشرب سـيجارة دون أن يتعجب لذلك أحد. تطور أداء الممثلين على مر العروض في اتجاه الإيجاز. وكان ذلك يصل في بعض المرات إلى مسـتويات عالية مـن التجريد. وأصبح العرض الفني بالغ الاختزال. والتغريب متعدد المسـتويات. وأما الكلمة «القول» فقد كانت في ازدياد إلى أن أصبحت هي المهيمنة».

أيضا فرح بلبل السابق ص97-109.

(16) http://www.benzidaneabderrahmane.ma/trebek.html

(17) مراجعات، السابق.

(18) السابق.

(19) أحمد شمس الدين الحجاجي، *المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث*، دار الهلال القاهرة 199 ص202.

أيضـا علي الراعي - *المسـرح في الوطن العـربي* ص161، وهو ما لفت نظر كاتـب كبير مثل عبدالقـادر المازني في هذا الوقت ليشـير في مقدمة هذا النص – روميو وجوليت - إلى أن باكثير حل مشـكلة الشـعر في المسرح في هـذا الوقت حين قال في مقدمة هذا النشر مطبوعا أحسـب أن باكثير قد وفق في اختيار بحر لشعره التمثيلي يسهل وروده على الأذن، ويطرد الكلام فيـه اطراد النـثر، وهو ما لاحظه ناقد وكاتب مثل د. عزالدين إسـماعيل: «إن هذه التجربـة، تجربة باكثير في أخناتون ونفرتيتي، في مجال الشـعر

المسرحي قد تسربت فيما بعد إلى ميدان شعر القصيدة ـ تسربت إليه بكل أبعادها الشكلية والمعنوية. فحركة الشعر الجديدة التي بدأت منذ أواخر الأربعينيات في العراق والتي امتدت فيما بعد إلى سائر الأقطار العربية وما زالت حتى اليوم تنمو وتتطور لم تحدث في شكل القصيدة من البداية إلا ما أحدثه باكثير».

أيضا:

http://www.26sep.net/newsweekarticle.php?lng=arabic&sid=51713

(20) قد يكون من المهم أن نشير إلى موضوع المسرحية التي تتكون من أربعة فصول: تبدأ بمفتتح يتولى فيه الكهنة التعريف بالمؤامرة التي تحاك ضد الفرعون والملكة وهم لا يهتمون بشيء قدر اهتمامهم بنفوذهم وسلطانهم، ونعلم من المقدمة كذلك أن أخناتون يهدم دين الآباء، ويحاول نشر دين جديد يقضي على مكانتهم ويجردهم من ألقابهم، ويحمل الفصل الأول عنوان «البعث»: نرى الملكة تي حزينة على ابنها أمنوفيس الرابع – أو أخناتون فيما بعد - الذي ماتت زوجته تادو فأخذ يتمرد على الإله آمون معتقدا أنه أخذ منه زوجته، ويكفر أيضا آتون بالإله الجديد الذي دعته أمه لعبادته، وهدفت من وراء تغيير الدين القضاء على نفوذ الكهنة بعد أن ضاقت بهم وبسلطانهم الذي عم كل البلاد: وحين تعجز الملكة والملك عن شفاء الأمير العليل لفقده زوجته تدبر مع الكاهن تمثيلية بعث لتادو من جديد، وما هي إلا فتاة تسمى نفرتيتي ولكنها تشبه «تادو»، يفرح بها الأمير أمنوفيس الرابع ويناديها أيضا بتادو.

وفي الفصل الثاني كان اليقين والإيمان بعد أن تم البعث بدأ أمنوفيس الرابع يتعود على نفرتيتي ويحبها، بل ويناديها باسمها الحقيقي نفرتيتي وينسى تادو، ثم يصبح ملكا على البلاد ويسمي نفسه أخناتون وتبدأ نزعة العزلة وبالتالي الترقي في السمو واقترابه من الحقيقة، وهذا يجعل الملكة تي أمه تشعر بالغيرة من نفرتيتي، بل تشك في أن كل القرارات التي يتخذها الملك من تدبير زوجته دون الرجوع إلى أمه. تنتقل الاحداث في الفصل الثالث إلى مدينة أخيتاتون الجديدة التي بناها أخناتون لعبادة الإله الجديد آتون ونرى الملك أخناتون قد انصرف تماما عن

الحيـاة وتفرغ لدعوته الجديدة، ودعا الناس جميعا إلى الحب والسـلام ونبذ الفـتن والحقد، ينتهي الفصل بحوار بينه وبـين الكهنة يدعوهم جميعا لدينه الجديد - عبادة آتون - ولكن عميد كهنة آمون يتحرش بالملك ويثور في حضرته مـما يجعل حور محب قائد الحرس يهب لقتلـه فيفتديه أخناتون دافعا عنه الأذى، معرضا نفسه للخطر، وفعلا يصاب إصابة بالغة.

وفي الفصـل الرابـع يشرف الملك على الموت، ويعاني صنوف الآلام. ويسـتغل الاعـداء مرضه الطويل ويهرب جنوده منـه، ويخونه قواده، وتخرب الخزينة وتنهـب المملكة وتقتطـع منها أجزاء وكان كهنة آمـون وراء هذه الأحداث، فقـد تحالفـوا مع أعدائهم ضـد أخناتون حتى لا تقـوم لدعوته قائمة ونرى سـمتقارا صهر أخناتون يطمع في الملـك، وفي الوقت الذي يظهر إخلاص حور محـب ويتنازل أخناتون عن دعوته إلى السـلام مع علمه أن السـلام طريقه للحفـاظ على دينه ونـشر دعوته بين البـلاد، فيأمر بالسـيف ويتحرك حور محـب في الوقت الذي يموت فيه أخناتون، وبموته تنتهي المسرحية، وموضوع المسرحيـة كـما هو واضح تحول أخناتـون من عبادة آمـون إلى عبادة الرب الواحد آتون، وما قاساه أخناتون في سبيل هذه الثورة الكبرى التي أحدثها في التاريخ القديم، وقد صور باكثير أخناتون كبطل تراجيدي يحمل مأسـاته من بداية المسرحية، وتقوده هذه المأسـاة إلى الصفاء والإحساس بالسلام الروحي ويترقى في سـلم الحقيقة حتى يصـل إلى اليقين ويعلن ثورته الكبرى ودعوته الجديدة. وبعد هذا العرض السريع لأحداث المسرحية انتقل إلى نقطة مهمة وهي كيف اسـتلهم باكثير من التاريخ الفرعوني أحداث مسرحيته؟ لقد اختار باكثير شـخصية أخناتون عـن إعجاب وبالتالي حـاول أن يخلع عليه مظاهر هـذا الإعجاب، ولم يلتفت إلى الحقيقة في تحول أخناتون من عبادة آمون إلى آتون. فهل كان هذا التحول الجديد وليد تنافس سـياسي بين أخناتون كملك البلاد وبين سـلطان كهنة آمون وثرائهم على حسـاب الشعب؟ أم كان نتيجة لـصراع بين الفقراء والأغنياء؟ يقول أحد الباحثين إن هذا التحول لم يكن ثمرة تفكير من أخناتون وإنما أخذ من التوراة ويقارن الباحث بين اناشـيد اخناتون وحكمتـه وبين المزمور من التوراة، قلنا إن باكثير أعجب بشـخصية أخناتون فأهمـل الآراء التي تراه عكس ذلك ولم يأخذ بها، وهذه الآراء على درجة من

التناقض الغريب بل منها من يزعم أن أخناتون كان شـاذا في خلقه، شـاذا في عقلـه، منحـدرا إلى الحضيض في بعض تصرفاته، ولكن باكثـير اختار الجانب المضيء وأخذ بوجهة نظر بعض المؤرخين أمثال سليم حسن الذي يرى أن مثل هذه الآراء أسـهم فيها الكهنة من عبدة آمون الذين راحوا يدنسـون دعوته ويهدمون ديانته بعد موته، بل يمزقون شـخصيته ويقضون على ثورته، ولعل تعاطف باكثير مع هذه الشـخصية يؤكد بحث الكاتب الكبير عن شـخصية البطـل الفرد، وهي مرحلة تميز نحو الشـخصية العربية وبحثها عن نفسـها ومحاولـة إثباتهـا لوجودها في هذا العصر الذي كتبـت فيه المسرحية، حيث تصاعـد المـد الثوري وبدأت الحـرب العالمية الثانية والتـي حركت في نفس باكثـير الرغبة في البحث عن هذا البطل. فرض العصر هذا المفهوم على باكثير ولم يفـرض باكثـير مفهومه على عصره ويؤكد ذلك إلحـاح باكثير - من خلال مسرحيته - في الدعوة إلى الحب والسـلام ونبذ الشقاق والحرب وينبه كذلك إلى أن السـلام لن تحميه سـوى القوة وأن أخناتـون ضاعت قضيته ومُحيت معالمه البطولية لأنه لم يأخذ بالقوة طريقا يحمي الكلمة، كلمة الخير والحب والسـلام، وعلى الكاتب ألا يثبت لنا حقيقـة تاريخية ما تكون أصلا مثبتة في صفحـات التاريخ - في أكمل صورة - ولكن عليه أن يؤكد ويلح على الحقيقة الفنية، الكاتب حر في غزل خيوط العمل الفني من أي مادة يشاء شريطة ألا يشـوه الحقائق المعروفة أو يفرضها فرضا على شـخوصه. وهذا ما فعله تماما وبوعي الكاتب علي أحمد باكثير في مسرحيته «أخناتون ونفرتيتي».

(21) أيضـا انظر: عـلي أحمد باكثير، *أخناتون ونفرتيتـي*، القاهرة، مكتبة الخانجي العام سنة 1940، حجاجي - ص215.

(22) الحجاجي السابق ص218 و219.

(23) الحجاجي السابق ص264.

(24) الحجاجي - ص267 – 367.

(25) لدينا العديد من الشهادات على بدايات تردي المسرح، انظر على سبيل المثال:
- فرحان بلبل، السـابق ص190، أيضا العديد من الشـهادات: د.محمد عناني من مصر *الشعر المسرحي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ص17، أيضا:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=250128

أيضا العديد من شـهود ندوة الشعر المسرحي، مؤسسة يماني، 2001، القاهرة، أيضـا عبدالإله عبدالقادر: *المسرح في الإمارات: رؤيـة نقدية* ص79، انظر أيضا: فرحان بلبل، السابق - ص114 - 116.

الباب الثاني

(1) انظر في ذلك دراسـتنا: *المسرح المصري في السـبعينيات: دراسة في النص المسرحي المصري*، هيئة الكتاب، القاهرة 1978.

أيضـا: *المسرح العربي في الثمانينيـات*، ط1، دار الوفاء 1984، ط2 الهيئة العامة للكتاب القاهرة 1955.

وعلى الرغم من أنها الدراسـة الأخيرة الرائـدة في مجالها.. فإنها خصصت الفصـل الرابع بعنوان (عن) المسرح الشـعري وليـس (في) المسرح لإيماننا بأن المسرح الشـعري في الثمانينيـات لم يتبلور بعـد، وفي هذا اجتهادات كثيرة لعل من أهمها دراسة د. خلـيل المـوسـى: المسـرحية في الأدب العـربي الحديـث (تـأريـخ – تنظـير - تحليل) منشـورات اتحاد الكتاب العرب 1997.

(2) انظر في هذ أيضا:

خليل الموسى، السابق، *والشعر والتاريخ في المسرح*: محمد عناني (الهيئة العامة للكتـاب) القاهرة 1999. ص 35 *فاتحة لنهايـات القرن* (دار العودة) بيروت - ط1 – 1980؛ *وفن الشعر مع الترجمة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد* - عبدالرحمن بدوي. بيروت (دار الثقافة، وبوتيتسـيفاو تمارا ألكسـاندروفنا؛ - *ألـف عام وعام على المسرح العربي* - تر. توفيق المؤذن - بيروت (دار الفارابي) – ط1 - 1981 *والأغاني* (نسـخة مصورة عن طبعـة دار الكتب) وعلي الراعي *المسرح في الوطن العربي* - الكويت (سلسـلة عالم المعرفة - 25) - ك2 وقطاية، د سـلمان -*المسرح العربي «من أين وإلى أين»* – دمشـق (اتحاد الكتاب العرب، وألف عام وعام على المسرح، وعلي عقلة عرسان - *الظواهر المسرحية عند العرب* - دمشـق (اتحـاد الكتّاب العـرب) - ط3 - 1985 ودراسـات مهمة ليعقوب لنداو: في المسرح والسـينما عند العرب. تر. أحمد المغـازي - القاهرة (الهيئة

المصريـــة العامة للكتـــاب) 1972 فضلا عن *خيال الظلّ وتمثيليـــات ابن دانيال* - القاهرة (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة) - 1960 و*خيال الظـــلّ في القاهرة* (الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر) - (سلســـلة المكتبة الثقافيـــة - 138) 1965، و*فنـــون الكوميديا من خيال الظـــل إلى نجيب الريحاني* - القاهـــرة (دار الهـــلال) - العدد 148 - ســـبتمبر 1971 و*الظواهر المسرحية عند محمد كمال الدين، العرب والمسرح* - (سلسلة كتاب الهلال - 293) - مايو 1975، وحســـين ســـليم حجازي - *خيال الظلّ وأصل المسرح العربي*، دمشق (منشورات وزارة الثقافة) 1994، و*المسرح العربي بين النقل والتأصيل* (عدة مؤلفين) - كتاب العربي 218 - الكويـــت 1988، ومذر الحايك *خيال الظلّ بين التراث والمعاصرة* - الموقف الأدبي - ع 283 – 284 - 1994م، وأحمد العلبي *أول مؤلف مسرحي في الأدب العربي* - خيال الظلّ -دراسات عربية - ع11 - 1966 وغيرهم.

(3) محمد عناني، *الغربان*، الهيئة العامة للكتاب 1987 ص 86.

(4) السابق ص 1.

(5) السابق ص 110.

(6) محمـــد عناني، *جاســـوس في قصر الســـلطان*، الهيئة العامة للكتـــاب 1990. انظر الصفحات 42، 43، 76، 98، 107.

(7) السابق ص 5.

(8) مهدي بندق، *آخر أيام أخناتون*، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ص 46.

(9) السابق ص 77.

(10) السابق ص 86.

(11) السابق انظر ص 109 و 111.

يدور هذا الحوار بين نفرتيتي وأخناتون في نهاية النص عن الشعب:

كم أتمنى أن يأتيه البعث سريعا يا إخناتون.

ذلك مرتهن بنهوض الشعب.

إن إدراك ماضيه الموصول بحاضره يا نفر و...

(12) السابق ص 106.

(13) السابق ص 111.

(14) *بسماتيك و.. بسماتيك*، ص 64 / 65.

ونلاحظ أن قمبيز، إمبراطور العالم في هذا الوقت، يردد هذه المعاني بما يشير إلى أن القوة الكونية (العولمة الآن) يمكن أن تتسامح في كل شيء، إلا أن يصبح العالم تابعا لها بأي شكل، إنه يردد لمحدثه:

«فعلى الناس جميعا أن يقتنعوا بعقيدتنا الحقة» ص 79.

والعقيدة هي أن يمضي هذا العالم البائس التعس وراء هذه العقيدة الغاشمة التي لا تسعى إلا إلى السيطرة الإمبريالية على الأرض.. وهو ما تنبه إليه الشاعر هنا بوعي شديد، ولم يكن التاريخ بالنسبة إليه إطارا للماضي فقط، وإنما مرآة يرى فيه المستقبل، ومن ثم فإن العولمة تصبح هي الحاضر الذي يشير إلى المستقبل ويحذر منه.

(15) انظر اعترافات الشاعر في كتاب مصري عبدالحميد حنورة: *الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي*، القاهرة 1986 ص169 وما بعده.

(16) انظر علاء الدين الجابري، *المسرح الشعري المصري بعد صلاح عبدالصبور* (1982 – 1995) وهي أطروحة ماجستير غير مطبوعة نوقشت بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة 2000.

وقد أسهب الكاتب في كثير من أوجه القصور الفنية سواء في البناء الدرامي أو الصراع أو الحوار.

انظر : الصفحات 95 – 130.

(17) دار الكرز ، القاهرة 29.

ويلحظ الملف هنا أن المبدع يتلمس في التاريخ والأسطورة وسيلة رمزية للتعبير، ففي مسرحية «الحصار» انتقى ثلاث شخصيات من تراثنا الأسطوري والتاريخي والديني: «قمر الزمان» المستمدة في إطارها العام من «ألف ليلة وليلة» و«إخناتون» من التاريخ الفرعوني و«يوسف» من التراث الديني، معتقدا أن العمل المسرحي مهما تكن منابعه الأولى يجب ألا تطغى فيه الفكرة على نسيج الأحداث الأصلية ألا يطغى الصدق الفني على التراث

المستخدم الذي يزخر بالأبعاد الأسطورية الهادفة أو التاريخية الثابتة في إطارها العام بحجة أن الصدق الفني أسبق من الصدق الموروث.. وعبر هذا النص يستلهم العمل التراثي ويستخدم إمكاناته دون المساس بجوهره العام ففي قصة يوسف أوغل المؤلف في تبسيط البناء الديني فلم يطغ على الحدث الساسي أو تكويناته الجوهرية.

وما يقال عن التوظيف التراثي يمكن أن يقال عن التعبير بالشخوص سواء في الخط المتنامي العام للشخصية أو في النهاية التي كانت حتما نتاج تطور متناسق عبر قنوات التوتر الدرامي فشخصية «يوسف النبي» حاول المؤلف تطويع عالمها في الخط العصري الذي اختارته لفعلها الأصلي وهذا ما شكل صدمة للقارئ، غير أن هدف المؤلف جعلها معادلا موضوعيا للوضع العربي الذي وصل إلى درجة بعيدة من التهرؤ لا يمكن معه التعاطف مع «يوسف» ماديا أو معنويا لأن درجة الفعل اللاإرادي الذي يحرك النموذج يظل دائما الفعل الساذج الذي يعاد به إلى قاع الجب وعلى الجانب الموازي نجد شخصية «إخناتون» التي تمتد على متصل واحد من درجة الخطأ مع شخصية يوسف، إلا أن خطأ إخناتون يحمل بعدا أبعد بكثير مما قصد إليه المعنى المركب لسقوط يوسف الذي كان عليه أن يبدأ من جديد.. إن سقوط يوسف كان مقترنا باستعادة لحظة الوعي ويأتي في هذا السياق معنى سقوط إخناتون فقد كان سقوطا محسوبا عرفه الحاكم المطلق إذ كان يحاكي أفعاله ويعكس نهاية سيرها وبهذا كان موته من أجل لحظة الميلاد وهي التي تمثلت في نهاية العمل برموز (العقم- الخصب - العراف- الراوي - الحيرة).

لم يكن بد من أن ينشأ صراع مرير في قصة «يوسف» بين الذات والفعل الإرادي تحاشاه إخناتون بإصراره الذي كان يعرف معه أنه يتجه إلى السقوط. وبناء على ما تقدم يمكننا القول إن الاستعانة بأصوات الماضي أجدى بكثير من الاستعانة بأصوات الحاضر، وهو ما يؤكده مصطفى عبدالغني في مقدمة «الحصار» إذ يقول «وقد كان لا بد أن نربط ماضينا بحاضرنا من ناحية ومن ناحية أخرى كان من الضروري الاقتراب من تراثنا الموروث والتعبير به عن قضايانا المعاصرة وتكثيف الضوء عليها مما يحول بيننا وبين الفهم الخاطئ للتراث».

(18) انظر : http://al-masrah.com/?p=3947

(19) معـد الجبوري له أربعة نصوص اختلف تاريـخ كتابتها عن تاريخ نشرها أو عرضها على هذا النحو:

* «آدابا» كتبت عام 1971 ونشرت عام 1977.
* «شموكين» كتبت عام 1979 ونشرت عام 1980.
* «الشرارة» كتبت عام 1981 ونشرت عام 1982.
* «السيف والطبل» كتبت عام 1986 ونشرت عام 1994.

(21) *ظواهر فنية في لغة الشعر*، ص 105 - منشورات اتحاد الكتاب العرب 1996.

(22) «*وردة للسفر*»- معد الجبوري - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد 1981 - ص 110.
أيضا : http://maadj.wordpress.com

(23) الجديـر بالذكر أن لمعـد الجبوري عديدا من نصوص المسرح الشـعري مثل نص «السـيف والطبل» وهو النص الذي كتبه بعد نصوص «آدابا- شـموكين- الـشرارة» بالإضافة إلى أربعة دواوين شـعرية، وهذا ما يشـكل علامة مهمة وحالـة حيوية نادرة في مجال المسرح الشـعري بالعـراق في الفترة من بداية السبعينيات من القرن العشرين، فقد كتب أول نص عام1971 - آدابا - وكتب آخـر نص عام 1986، وما بين السـبعينيات والتسـعينيات حـاول التعبير عن الواقع العربي في نهايات القرن.

ولأن نصوص مسرح معد الجبوري (تشـكل من غـير مبالغة منعطفا مهما في المـسرح الشـعري العراقي الحديث)، ومن هنا فالنظـرة إلى عالم «معد الجبـوري» الشـعري ضرورية ومفيـدة قبل تناول مسرحيتـه، فمن خلال هـذه النظرة نسـتطيع أن نتفهم دلالات رموزه وصوره الشـعرية في بنائه لعمله المسرحي بشـكل عام. لقد حقق الشاعر قدرا رائعا من النضج الفني (الدرامـي) في قصائده، خاصة الأخيرة، حيث أخـذ يعبر من خلال الصورة الشـعرية المركبة أكثر مما يعبر باللفظة المفردة أو الصورة البسـيطة، حتى ازدادت رمـوزه ثراء والعلاقة بينها تنوعـا وتعقيدا، وعرفت نوعا من البناء الدرامي تمثل في اختيار الشـخصيات ومعايشـتها من الداخـل ثم التعبير الشـعري عن عالمها المسـتقل المرتبط بعالم الواقع، حتـى نجد أن الصراع

بات ملمحا رئيســا في عالم الشاعر، وشعره يمتلئ برموز هذا الصراع وصوره، والكلمة صارت تلعب دورا رئيسيا في نمو هذا الصراع.

(24) فاروق جويدة، *الخديوي*، دار غريب، القاهرة، بدون تاريخ، ص 196 - 197.

(25) السابق، ص 226.

(26) السابق، ص 226.

(27) *المسرح الشعري المصري بعد صلاح عبدالصبور*، أطروحة، السابق ص 102.

(28) السابق نفسه.

(29) أحمد سـويلم، *المسرحيات الشـعرية*، الهيئة العامة للكتـاب، القاهرة 1999، النص الثالث (الفارس).

مـن الجدير بالذكـر هنا أن الصفحـة الأولى من نص «الفـارس عنترة» تضمنت هذه العبارة: في كتابه «شـعراء النصرانيـة» يقول الأب لويس شـيخو «حدثـت ريبـة في دار العزيـز.. لهجـت الناس بهـا في المنازل والأسـواق.. فسـاء العزيز ذلك.. وأشار إلى الشـيخ يوسف بن إسماعيل - شـيخ الحكائـين - أن يطرف الناس بما عسـاه أن يشـغلهم عن هذا الحديـث.. فأخذ يكتب سـيرة عنترة ويوزعها على النـاس.. فأعجبوا بها واشتغلوا بها عما سواها..!».

(30) *المسرحيات الشعرية*، السابق ص 341/ 342.

(31) لفريد أبو سعدة كتابان بهما عدد من المسرحيات، والكتابان بعنوان:

- «*حيوانـات الليل*»، الهيئـة العامة لقصور الثقافة، أصـوات أدبية العدد 98، مارس 1995.

- «*عندما ترتفع الهارمونيكا*»، الهيئة العامة للكتاب. مختارات فصول 114، مايو 1996.

(32) *ليلـة السـهروردي الأخـيرة، مسرحيـة/ غنوصوغرافيا*، المجلس الأعـلى للثقافة، القاهرة 2.. 2،

(33) انظر التقديم.

(34) *ليلة السهروردي*، السابق ص 81.

(35) السابق ص 126.

(36) لمصطفى عبدالغني حتى الآن العديد من كتابات في المسرح الشــعري تحتوي على عدد من النصوص الشعرية هي:

- *الحصار*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1984.
- *الخروج من المدينة*، الثقافة الجماهيرية، القاهرة 1995.
- *اللاعب*، الهيئة العامة للكتاب، 1996.
- عودة *الفرعون*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2009.
- *اصطياد النمر*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2009.

(37) لعبدالعزيز شــنب أعمال درامية أخرى أغلبها منشور بالصحف منها: **المتنبي فوق حد السيف ومهزلة سوبر وجرح الملكة**.. إلى غير ذلك.

(38) انظر : **ليالي قطر الندى**، الأهرام المسائي، من 1/4 إلى 22 فبراير 1998.

(39) انظر: **بعيدا عن كرسي العرش**، نشر النص في «الأهرام المســائي» بين 2/14 و28 فبراير 1999.

(40) الفانتازيا: مصطلح حديث وســيلة لنقد الواقع بشــكل يشــير إلى النقد الذي يستثير الخيال ويدفع إلى المخيال الثري في مجالات عديدة، ويطلق فيه العنان للكاتب بشكل حر خالص.

(41) أحمد تيمور، **البراكين الطيبة**، دار قباء، القاهرة 2001.

(42) أحمد تيمور، **النجوم تقترب الآن**، دار قباء، القاهرة 2002.

(43) **البراكين الطيبة**، السابق ص 152، 153.

(44) **البراكين الطيبة**، ص 165و 166.

(45) **النجوم**، السابق ص 131 و151 و152.

الباب الثالث

(1) انظــر كتابنا: **المسرح المصري في الثمانينيات: دراســة في النص المسرحي المصري**، ص 355 (الفصل الأخير - أما بعد: شهادة).

(2) نهاد صليحة، الحرية والمسرح، المكتبة الثقافية، ص 25، هيئة الكتاب 1996.

(3) SEMANTICS (مـن المعـروف أن الـدال عند بارت «كتـاب S/Z» يمنح تعبير Seme وهو ترجمـة لمصطلح الدال Signifier حيث يمثل هذا الأخير الوحدة الدلاليـة، والمعنى الخفي أو غـير المباشر هنا يتحدد في أنه يمثل وحدة صغيرة فاعلة في النص).

(4) يـرى البعض أن ثمة مبررين أساسـيين يعطيان لعلـم الاجتماع أهمية خاصة هنا هما:

1 - أن النسـق الأدبي هو بمعنى آخر صياغة تعبيرية سوسـيولوجية للعلاقات الاجتماعية المتفاعلة والمتداخلة.

2 - أن العلاقة بين الوقائع الأدبية والظواهر الاجتماعية ليسـت علاقة شكلية بل تتجاوز ذلك إلى المضامين المعرفية.

ويمكـن العودة في هذا العدد من الدراسـات العربية في مقدمته علم اجتماع الأدب لفتحي أبو العينين، وفصول النقد الأدبي والعلوم الإنسانية لمحمد حافظ دياب وعلم اجتماع الأدب لعبدالباسط محمد، وهناك اجتهادات كثيرة للسيد ياسين وصلاح فضل وغيرهما.

(5) مهـدي بندق، مقتل هيباشـيا الجميلة، سلسـلة المسرح العـربي (101)، هيئة الكتاب، سبتمبر 1996.

(6) السابق، ص24، 25.

(7) السابق ص 40.

(8) السابق ص 48، 49.

(9) السابق ص89، 90.

(10) السابق ص 72.

(11) السابق ص 12.

(12) السابق ص14، 15.

(13) السابق ص 84.

(14) السابق ص 90.

(15) السابق ص 46، 47.

(16) السابق ص 125.

(17) الخديــوي، فــاروق جويدة، دار غريـــب للطباعة والنـــشر والتوزيع، القاهرة، 1994 (قدمت على مسرح البالون، الموســـم الشـــتوي 1993)، وسبق أن كتب فاروق جويدة مسرحيتين سابقتين نشرتا وعرضتا في الوقت نفسه هما «الوزير العاشق» و«دماء على أستار الكعبة»، وهما - كما نرى - من الدراما التاريخية.

(18) يمكن العودة إلى المزيد عن مصادر هذه الفترة ومراجعها منها:

- لمحة عامة إلى مصر «كلوت بك».
- إسماعيل كما تصوره الوثائق، جورج جندي وجاك تاجر.
- عصر إسماعيل (جزء أول) عبدالرحمن الرافعي.
- مذكرات نوبار في مصر.
- محمد علي، كريم ثابت.
- تاريخ البحرية التجارية المصرية، خلف الميري.
- الإمبراطورية العثمانية، أحمد عبدالرحيم مصطفى.
- الخديوي إسماعيل، حسين كفافي.
- المؤثرات الفكرية في الثورة العرابية، مصطفى عبدالغني.

(19) *الخديوي*، ص 105.

(20) السابق ص132، 133.

(21) السابق ص 197، 198.

(22) السابق ص 199.

(23) السابق ص 212.

(24) السابق ص 223، 224، إن الخديوي لا يتوقف عن ترديد عن «عقدة الذنب» التي أصبحت تســيطر عليــه الآن، والتي راح يكررها بكلــمات كثيرة ومعنى واحــد، أنه بعد أن يــردد كلمة «أخطأت» أربع مــرات متواليات يعود ليعيد

مرثية ســوداء تنتهي بعزله عن ولايته، كأنه داخل النص وخارجه يدفع الثمن بنفيه، وهو نفي نفسي وليس جسديا فقط.

(25) السابق ص 58.

(26) السابق ص 29، 30.

(27) السابق ص 107

(28) السابق، الصفحات 110، 115 - 116، 117، 159.

(29) السابق ص 208.

(30) ص 244.

(31) المقدمة انظــر: د.عبدالله أبوهيف، **المسرح العربي المعاصر**؛ منشــورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002.

(32) قــد يكون من المهم هنا أن نشــير إلى «التاريخية الجديــدة» كمنهج للربط بــين تاريخية النص ونص التاريخ وهو ما يمكن فهمه أكثر في العودة إلى بعض المراجع المهمة هنا على النحو التالي:

http://nimbus.ocis.temple.edu/~greitz/neo2.htm

- Abrams, M. H. (1993). **A Glossary of Literary Terms**, 6th ed. New York: Harcourt Brace -

- Felluga, D. F. (1999). **Undergraduate introduction to critical theory**. (On - Line). Available:

- http://omni.cc.purdue.edu/~felluga/theory.html

and Abrams, Op.Cit., pp. 248 - 254.

- http://ofouq.com

(33) على سبيل المثال يمكن العودة إلى كلمة البرادعي في ندوة «الشعر المسرحي»، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية بالقاهرة21، ص145.

(34) السابق ص174 – 175.

(35) مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة 1990.

الجديــر بالذكــر أن لمحمد الفارس نصــا بعنوان «حبيبتــي نزيف من عروق ثلاثة»: الصوفي والعاشــق والشاعر، ملحمة فيها الأســلوبية تقوم على الصراع في الصياغة اللغوية، بحثا عن أســطورة سوسن بين عواقب الاستشهاد والبعث، خلال الشبق والإخصاب.

الشــبق الروحــاني والوصول والرؤيــة النورانية فالارتياح ثــم التعاقب عند الصــوفي.. كذلك الشــبق المــادي والإخصــاب والارتياح ثــم التعاقب عند العاشــق... أيضا عنــد المبدع: الشــبق (الحدس)، والإخصاب (الشــعر) ثم الارتياح والتعاقب - تحقيقا لفلسفة الوجود وحفظ النوع؛ خلال صراع الخير والشر من أجل غد أفضل.

يقول الفارس «إن سوسن تتماهى مع بياتريس/ دانتي في التجدد والتعاقب»، وهــو مــا يعني أنهــا في الخطاب الأخير تمثــل تجربة تجديديــة في مصطلح «المسرح الشعري».

إن هذه الأســطورة وجدها الشــاعر/ الراوي في أشعاره ورواياته التي نشرت في الفــترة الأخيرة وفي مقدمتهــا هذا النص «حبيبتي نزيــف» الهيئة العامة للكتاب 2009.

(36) النص (19 - 21).

(37) السابق (50 - 53).

(38) يقول الشبح بعد أن يكون عمر (= الحاكم) قد قبض عليه:

- كيف يا عمر، اخترت من وثقت فيهم وزراء لك وأهل ثقة؟!

وكيف خدعتك أقنعتهم؟

كيف، وكيف تكتشفهم؟!

وعند الجد كان طعنهم من الخلف للحتلف؟!

«اللعبة الأبدية» تبدو أنها تتكرر كما رأينا في ثورة 25 يناير.

(39) مصطفى عبدالغني، مسرح الثمانينات، دار ألف للنشر 1985، ص 325.

(40) أرســطو، فن الشــعر، ترجمة وتعليق د. إبراهيم حمادة، دار المعارف 1989، ط2، ص 56 وما بعده.

(41) إبراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية**، دار المعارف 1985، ط2، ص 290.

(42) محضر نقاش مع فتحي سعيد في 1984/3/11.

(43) مصري عبدالحميد حنورة، **الأسس النفسية للإبداع الفني**، هيئة الكتاب 1986، ص 167.

(44) فتحي سعيد، **الفلاح الفصيح**، هيئة الكتاب 1982، ص 18.

(45) فتحي سعيد، ص 19.

(46) فتحي سعيد 36.

(47) ويكمن في نفس الشكوى، فيقول:

هدئ من روع الباكي
واجلد سوط الملاك
فقلوب الملاك الأشراف
ميتة الأطراف
أغلظ من جدران القصر
لا تظلم أرملة أبدا
لا تنزع أحدا مما يملك
لا تغدر بزميل لك
لا تطرد آخر من عمله
....
.... (ص 86)

ويقول في موضع آخر:

مولاي يا ذا الجود
قد ضقت بالوجود
واليأس قد دبا
بحيرة العدالة
من كثرة الضحالة

قد أمطرت جدبا

....

.... (ص 99)

(48) فتحي سعيد، ص 105 - 106.

(49) استطعت نحت مفهوم (دراما الدائرة) بعد نقاش طويل مع د. مصري حنورة، فأنا مدين له بهذا المفهوم، وإن كانت وجهة نظره الخالصة أنه يمكن تسميتها بـــ «دراما اللوحــات»، فالدائرة عندي تتماشى مع منطــق الأحداث كما رآها الشـــاعر خارج النص، وكذلك، مــع منطق «الحكايــة» الفرعونية، وكذلك مع منطق الفكرة المجردة للعدالة التي كان يبحث عنها الفلاح (= الفصيح).

(50) النص، ص 20، وهو ما أكده لي فتحي سعيد، محضر نقاش، السابق.

(51) الإرشادات هي:

«المسرح خال.. الشمس تشرق.. صوت

الراوي يرتفع من الخلف.. وقد احتشد

وراءه كورس فلاحين وكأن القرية كلها

خرجت لاستقبال الفلاح» (ص 117/5).

(52) بقعة ضوء تسقط - مظلمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2008.

(53) السابق ص26، 27.

(54) السابق 59.

الباب الرابع

(1) عــلي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عــالم المعرفة1990 ص248 ط2 ص 176 – 179.

(2) السابق ص503 – 510.

(3) انظر على سبيل المثال كتابه: دراسات عربية وغربية - دار المعارف بمصر 1965. انظر أيضا: خليل الموسى، المسرحية العربية، السابق ص 41.

(4) السابق 41 - 42.

(5) قد يكون من المهم أن نشير إلى أن هذا التراجع في الفهم بين الدراما الشعرية والغنائية يلفت نظر الكثير من متابعينا هنا، وهو نقص يمثل - بين ما يمثل - أهم أسباب انحسار الدراما الشعرية التي توجد اليوم في مناخ عام يعاني ضعف العربية وسيادة اللهجات المحلية، وهو ما ينعكس في هذه المحاولات التي تسعى إلى كتابة النص الدرامي، فإذا هي تسقط – كما يحدث في عديد من الظواهر - في الغنائية المفرطة، ويمكننا أن نتابع أي نص من الدراما الشعرية في الفترة الأخيرة – على ندرتها - لنعي كيف يسقط المؤلف في عديد من الإشكالات الفنية، فحين يتطلب هذا الإيقاع الشعري من صاحبه – على سبيل المثال - تمهلا قليلا لينتقل بعدها إلى الشطر التالي «بينما المعنى متصل لا يسمح بالتوقف، وهنا تتحتم التضحية إما بمقتضيات الأداء المسرحي السليم أو بتناسق الإيقاع» وهو ما يسف معه الشعر أحيانا في الدراما التي تقدم في الفترة الأخيرة، فلا يحدث هذا التناسق الدرامي بين الحدث والشعر الدرامي، وهو ما يقلب صور التعبير إلى الخلف، وبالتبعية، يفقد «خطاب» الأداء تأثيره في المتلقي سواء أكان قارئا أو متفرجا.

أيضا:

http://hanlalakv.jeeran.com/Arabicblog/archive/2008763407/12/.htmla

(6) السابق 36.

(7) السابق 40.

(8) انظر: مارون النقاش من تأليف «محمد يوسف نجم» ص12.

(9) أحمد سمير بيبرس، دراسات في المسرحية، جامعة عين شمس ب. ت ص71 .

(10) ويضيف إلى غياب «النص المسرحي» غياب الممثل بطلا للعرض المسرحي «وقلة الجمهور»، مراجعات، السابق ص112 - 114.

(11) على سبيل المثال، ما دار في العديد من الاحتفاليات المسرحية والمؤتمرات التي تهتم بالمسرح الشعري خاصة: ندوة مؤسسة يماني، السابق وأيضا: الملتقى الفكري لأيام الشارقة المسرحية.. إلى غير ذلك.

(12) الشعر المسرحي، القاهري 211 ص 48 - 49.

(13) السابق ص 51.

(14) السابق ص ص 54 - 55.

(15) السابق.

(16) السابق 59.

(17) مراجعات السابق ص115.

(18) ندوة اليماني د. عبد الله المعطاني ص 13.

(19) السابق ص 63.

(20) السابق 72 - 73.

(21) http://www.fatehforums.com/showthread

(22) السابق ص 74.

المصادر والمراجع

أولا: الكتب والمراجع باللغة العربية

- القرآن الكريم.
- أبو هيف، عبدالله:
  - «*التأسيس: مقالات في المسرح السوري*»، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1979.
  - «*الإنجاز والمعاناة - حاضر المسرح العربي في سورية*»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988.
  - «*عن التقاليد والتحديث في القصة العربية*»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.
  - «*القصة العربية الحديثة والغرب: سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة*»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
- إدريس، يوسف: «*نحو مسرح عربي*»، الوطن العربي للنشر، القاهرة، 1974.
- باختين، ميخائيل:
  - «*الخطاب الروائي*»، (ترجمة وتقديم محمد برادة)، دار الفكر، القاهرة، 1987.
  - «*الكلمة في الرواية*» (ترجمة وتقديم يوسف حلاق)، وزارة الثقافة، دمشق، 1988.
- الراعي، علي: «*المسرح في الوطن العربي*»، سلسلة «عالم المعرفة»، ط2، الكويت، 1990.
- إسكندر، يوسف، *هيرمنيوطيقيا الشعر العربي (نحو نظرية هرمنيوطيقية في الشعر)*، (سلسلة الفكر العربي الجديد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة)، بغداد، 2009.
- إسماعيل، إسماعيل فهد: «*الكلمة ـ الفعل في مسرح سعدالله ونوس*»، دار الآداب، بيروت، 1981.
- أطيمش، محسن: *الشاعر العربي الحديث مسرحيا*، بغداد، 1977.
- إلياس، ماري (إعداد بالاشتراك مع حنان قصاب حسن): «*المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض*» عن مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1997.
- إيكو، إمبرتو، *سيميائيات الأنساق البصرية*، ترجمة محمد التهامي، مراجعة سعيد بنكراد،(دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1)، سورية، 2008.
- الغانمي، سعيد (*المركزي الثقافي العربي*، بيرون، ط1)، 2007.
- الخياط، د. جلال، *الأصول الدرامية في الشعر العربي*، (دار الحرية للطباعة)، بغداد، 1982.

- القيسي، د. نوري حمودي، *لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي* (الموسوعة الصغيرة)، (دار الحرية للطباعة)، بغداد، 1980.

- الماجدي، خزعل:

- *العقل الشعري الكتاب الأول* (دار الشؤون الثقافية العامة، ط1)، بغداد، 2004.

- *العقل الشعري، الكتاب الثاني* (دار الشؤون الثقافية العامة)، بغداد، 2004.

- المديوني، محمد: «*إشكاليات تأصيل المسرح العربي*»، بيت الحكمة، قرطاج، 1993.

- الموسى، د. خليل، *المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ – تنظر، تحليل)* (منشورات اتحاد الكتاب العربي)، 1997.

- باكثير، علي أحمد: «*فن المسرحية من خلال تجاربي المسرحية*»، مطبوعات جامعة القاهرة.

- بحراوي، حسن: «*المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيوثقافية*»، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1994.

- بدوي، عبدالرحمن: «*دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي*»، دار الآداب، بيروت، 1966.

- برشيد، عبدالكريم: «*حدود الكائن والممكنة في المسرح الاحتفالي*»، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

- بركات، وائل: «*الواقعية الاشتراكية - المغامرة والصدى - دراسة مقارنة*»، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

- بلبل، فرحان:

- «*المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة*»، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1984.

- «*أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي*»، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1991.

- «*المسرح السوري في مائة عام 1847 - 1946*»، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997.

- «*المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا*»، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1998.

- بنتلي، إريك (تقديم وتحرير): «*نظرية المسرح الحديث*»، (ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت)، بغداد، 1975.

- بن زيدان، عبدالرحمن:

- «*قضايا التنظير للمسرح العربي*»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.

- «*من قضايا المسرح المغربي*»، مطبعة صوت مكناس، 1978.

- بوتيتسيفا، مارا ألكساندروفنا: «ألف عام وعام على المسرح العربي» (ترجمة توفيق المؤذن)، دار الفارابي، بيروت، 1981.

- بيكوك، رونالد:

- *الشاعر في المسرح* (ترجمة ممدوح عدوان)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

- *الخطاب الروائي* (ترجمة وتقديم محمد برادة)، دار الفكر، القاهرة، 1987.

- *الكلمة في الرواية* (ترجمة وتقديم يوسف حلاق)، وزارة الثقافة، دمشق، 1988.

- تودوروف، تزفيتان: «*المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين*» (ترجمة فخري صالح)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.

- تودوروف، تزفيتان: «*المبدأ الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باختين*» (ترجمة فخري صالح)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.

- تيغييم، بول فان:

- *الرومانسية في الأدب الأوروبي* (الجزء الثاني)، ترجمة صياح الجهيم، دمشق (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي).

- «*الثقافة العربية ـ الإسبانية عبر التاريخ*»، وزارة الثقافة، دمشق 1991.

- جواد، عبدالستار، *في المسرح الشعري*، الموسوعة الصغيرة، (دار الحرية للطباعة)، بغداد، 1979.

- حمو، د. حورية، محمد، *تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في مصر وسورية*، (منشورات اتحاد الكتاب العرب)، سورية، 1999.

-الداية، د. فايز:

- *علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق دراسة تأريخية، تأصيلية، نقدية*، (دار الفكر)، دمشق، 1996.

- «*رؤى إسبانية في الثقافة العربية*»، (ترجمة صالح علماني)، وزارة الثقافة، دمشق، 1990.

- زايد، علي عشري، *تجليات التراث في المسرح العربي*، 2001.

- زنكنة، محيي الدين: «*اليمامة*»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982.

- سخسوخ، أحمد، *الدراما الشعرية*، الهيئة العامة للكتاب، 2008.

- السلاوي، محمد أديب: «*المسرح المغربي، من أين وإلى أين؟*»، منشورات وزارة

الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1975.

- سليمان، نبيل: «*النقد الأدبي في سورية*»، ج1، دار الفارابي، بيروت، 1980.

- سوتدرز، فرانسيس ستونر: «*الحرب الباردة الثقافية: المخابرات المركزية الأمريكية وعالم الفنون والآداب*» (ترجمة طلعت الشايب)، «*المشروع القومي للترجمة*»، *المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.*

- شلش، علي: «*الدراما الأفريقية*»، سلسلة «كتابك» رقم 100، دار المعارف.

- شمس الدين الحجاجي، أحمد، *المسرحية الشعرية في الأدب العربي*، دار الهلال، 1995.

- الشوباشي، مفيد: «*رحلة الأدب العربي إلى أوروبا*»، دار المعارف، القاهرة، 1968.

- صقور، مالك: «*بوشكين والقرآن: دراسة في الأدب المقارن*»، دمشق، 2001.

- صمودي، مصطفى، *قراءات مسرحية* (منشورات اتحاد الكتاب العرب)، 2000.

- عاشور، نعمان: «*الناس اللي تحت*»، دار النديم، القاهرة.

- عبيد، محمد صابر، *عضوية الأداة الشعرية (فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة)*، (مطابع جريدة الصباح)، العراق، 2008.

- عرسان، علي عقلة:

  - «*الظواهر المسرحية عند العرب*»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

  - «*وقفات مع المسرح العرب*»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

- عساف، روجيه: «*المسرحية.. أقنعة المدينة*»، دار المثلث، بيروت، 1984.

- العشري، جلال: «*مسرح أو لا مسرح*»، مطبوعات الجديد، العدد 39، يوليو، 1975.

- عناني، محمد.

  - *دراسات في المسرح والشعر*، مكتبة غريب، 1985.

  - *الشعر المسرحي حاضره ومستقبله*، مؤسسة يماني الثقافية، 2001.

- عوض، لويس: *دراسات عربية وغربية* - دار المعارف بمصر، 1965.

- عياشي، منذر، *العلاماتية وعلم النص* (المركز الثقافي العربي)، ط1، المغرب، 2004.

- الغمري، مكارم: «*مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي*»، سلسلة «عالم المعرفة»، الكويت، 1991.

- فضل، صلاح: «*تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي*»، دار المعارف، القاهرة، 1971.

- فيلاندت، روتراند: «*صورة الأوروبيين في أدب المسرح والقصة العربية*»، بيروت 1980 (باللغة الألمانية) مع خلاصة باللغة العربية.
- «*قضايا الأدب العربي*»، الجامعة التونسية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1978.
- قطاية، سلمان: «*المسرح العربي من أين؟ وإلى أين؟*»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972.
- قطب، سيد محمد السيد (وزميله د. عبدالمعطي صالح): «*أيقونة الحداثة: صلاح فضل*»، دار شرقيات، القاهرة.
- قلعة جي، عبد الفتاح: «*مسرح الريادة*»، دار الأهالي، دمشق، 1988.
- محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي (جامعة محمد خضير بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، 2000.
- كامب، جان: «*الأدب الإسباني*» (تعريب بهيج شعبان)، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1956.
- كرج، جاكوب، *مقدمة في الشعر*، ترجمة رياض عبدالواحد، (دار الشؤون الثقافية العامة)، بغداد، 2004.
- لوتمان، يوري: «*تحليل النص الشعري ـ مهاد نقدي*»، ترجمة محمد فتوح أحمد، منشورات النادي الأدبي، جدة، السعودية، 1999.
- محمود، حسن، *استراتيجية مقترحة في تنمية تجليات إبداعية وفضاءات دلالية* (جامعة الأقصى: مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر)، فلسطين، 2007.
- مكاوي، د.عبدالغفور، *التعبير في الشعر والقصة والمسرح*، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1971.
- مكي، الطاهر أحمد: «*ملحمة السيد: دراسة مقارنة*»، دار المعارف، القاهرة، 1970.
- *المسرح العربي بين النقل والتأصيل*، سلسلة كتاب «العربي»، الكويت، 1988.
- «*مفهومات في بنية النص*» (ترجمة د. وائل بركات)، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1996.
- المناصرة، عز الدين، *علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)*، (دار مجدي للنشر والتوزيع)، 1، الأردن، 2007.
- منظور، ابن، *لسان العرب*، المجلد الثالث، دار المعارف.
- المنيعي، حسن: «*أبحاث في المسرح المغربي*»، مطبعة مكناس، مكناس، 1974.
- المهماه، مصطفى: «*المجتمع الأهلي والمسرح*»، الرباط.
- الموسوي، محسن جاسم: «*ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي*»، دار الآداب، بيروت، 1986.

- موسى، فاطمة (إشراف): «*قاموس المسرح*» (عدة أجزاء)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993 - 2001.
- مؤتمر الأدباء العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر الجزء الأول والجزء الثاني، الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية، وزارة الإعلام والثقافة، مطابع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (د.ت).
- المؤتمر الحادي عشر للأدباء العرب، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب بالجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، مطابع دار الخلود، بيروت (د.ت).
- مؤتمر الأدباء العرب، الدورة الرابعة، الكويت 20 - 28 ديسمبر 1958، الكويت، مطبعة الحكومة، 1958.
- المؤتمر العام الثاني عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان الشعر الرابع عشر، ثلاثة أجزاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.
- ونوس، سعد الله: «*الاغتصاب*»، دار الآداب، بيروت 1990.
- يوسف، أحمد:
  - *السيميائيات الواصفة لمنطق السيميائي وجبر العلامات* (الدراسات العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي)، 2005.
  - *الدلالات المفتوحة مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة* (دار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي)، ج1، المغرب، 2005.

ثانيا: المجلات والدوريات والنصوص المسرحية

- أبو النجار، د. السيد عطية: «*المسرح في الوطن العربي عالميا*» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، ع136، يوليو 1973، ص212 وما بعدها.
- أبو هيف، عبدالله:
  - «*جيل من كتاب المسرح المصري المعاصر*» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، ع104 أكتوبر 1970، ص121 وما بعدها.
  - «*المدنسة بين ليبرالية الكاتب والتزام المخرج*» في جريدة «الثورة» (دمشق)، 1970/1/30.
  - «*النوايا الطيبة في مؤتمر المسرح العربي*» في مجلة «جيل الثورة»، دمشق، العدد 76 - 16 يونيو 1973، ص28 - 29.
  - «*جهود كبيرة وضائعة*» في جريدة «البعث»، دمشق، 8/28 و1980/9/4.
- إسكندر يوسف، *السيمياء مدخل فيلولوجي*، الأقلام، العدد السادس دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
- برشيد، عبدالكريم:
  - «*المسرح العربي: تجارب وأسماء وتوجهات*» في مجلة «الحياة المسرحية»، دمشق، ع22 - 23، 1984.

- «*واقع الحركة المسرحية بالمغرب*» في مجلة «الثقافة الجديدة»، المحمدية، س2، ع7، ربيع 1977.
- «*شكل المسرح العربي*» في مجلة «الحياة المسرحية»، دمشق، ع24 - 25، صيف 1985.
- «*الثقافة الجديدة المغربية: ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح*»، س2، ع7 ربيع 1977.
- «*ألف باء المنهج الاحتفالي في النقد*»، في مجلة «الزمان المغربي»، الرباط، س3، ع5 شتاء 1981.

- بلبل، فرحان:
- «*الأدب المسرحي في سورية، خليل هنداوي*»، «الحياة المسرحية»، دمشق، العدد3، شتاء 1978/1977.
- «*الأدب المسرحي في سورية، مراد السباعي وبواكير تأصيل المسرح*»، «الحياة المسرحية»، دمشق، العددان 4 و5، ربيع صيف 1978.
- «*الأدب المسرحي في سورية، القسم الثاني 1950 - 1967*»، «*الحياة المسرحية*»، دمشق، العدد6، خريف 1978.
- «دراسات في *المسرح السوري الجزء الثاني، وليد إخلاصي*»، «*الحياة المسرحية*»، دمشق، العددان 7 و8، شتاء ربيع 1979.
- «*المسرح السوري الجزء الثاني (2) حسيب كيالي*»، «الحياة المسرحية»، العدد9، صيف 1979، دمشق.
- «*الأدب المسرحي في سورية المرحلة الثالثة*»، «الحياة المسرحية»، العدد 13، صيف 1980، دمشق.
- «*الأدب المسرحي في سورية، رياض عصمت*»، «الحياة المسرحية»، العددين 17 و18، صيف - خريف 1981، دمشق.
- «*ونوس والمسرح التجريبي*»، «الحياة المسرحية»، دمشق، العدد 45، 1998.

- الماجدي، خزعل، نصب *الحرية*، (مونودراما خزعل الماجدي)، 2005.
- *معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية*، دار المعارف، 1985 ص240.
- موسوعة ويكيبيديا، الإنترنت.
- الجزائري، سليم: *المسرح الأسود التشيكوسلوفاكي*، الأقلام، البغدادية، عدد خاص، المسرح العالمي، العدد 1، 1979.

- حسني، المختار: «*من التناص إلى الأطراس*» في مجلة «علامات»، جدة، ج25، م7.

- حـمادة، إبراهيـم: «*توفيـق الحكيم والبحث عـن قالب مسرحي عـربي*» في مجلة «فصول»، (القاهرة)، المجلد2، ع3، أبريل - مايو، يونيو 1982.

- الحمـو، أحمد: «*الملك هو الملـك أم الرجل هو الرجل بين سـعدالله ونوس وبرتولت بريخت*» في «الموقف الأدبي»، دمشق، العدد 86، يونيو 1978، ص116 - 121.

- «*دراسـات مؤتمر المسـرح في الوطن العربي*» في مجلة «المعرفة» (دمشـق)، ع136، يونيو 1973.

- الريحاني، أمين البرت: *سلسلة مقالات عن* «*مسرح الشاعر*» في «نهار الأحد» اعتبارا من 26 فبراير 1978.

- سـالم، أكويندي: «*التركة والاسـتئناف في مسرح الهواة*» في مجلـة «المدينة»، الدار البيضاء، ع4 - 5 يونيو 1979، ص136.

- سعود، أحمد:

  - «*ملاحظـات أولية حول ما يسـمى بمـسرح «الهواة» المغـرب*» في مجلة «أقلام»، الرباط، السلسلة الجديدة، ع6 سبتمبر 1977، ص104.

  - «*من منطلق الرد على الاحتفالية في انتقاداتها المبريشتية*» في مجلة «أقلام»، الرباط، السلسلة الجديدة، عدد 3 أبريل 1978.

- السلاوي، محمد أديب:

  - «*إطلالـة على التراث المسرحي للمغرب: الاحتفالية أو ما قبل المسرحية*» في مجلة «الأقلام» بغداد ع6، مارس 1980.

  - «*مسرحنا العربي بين الاحتفالية والتراث*» في مجلة «الأقلام»، بغداد، س15، العدد 2 تشرين الثاني 1997.

  - «*النـص المسرحي في المغرب*» في مجلة «الحياة المسرحية» دمشـق، ع2، خريف 1977، ص89.

  - «*الاحتفاليـة المسرحية بين آفاق المسـتقبل والإشـكالية التراثية*» في مجلة «الحياة المسرحية» دمشق، ع10 خريف 1979.

- السـيد، غسـان: «*سـعدالله ونوس وأنطونيو بابيخو ـ الصوت والصـدى*» في مجلة «جامعة دمشـق للآداب والعلوم الإنسانية»، دمشق، المجلد 17، العدد الأول 2001م، ص83 - 99.

- الشريف، عبدالرحيم (وإرشاد حسن): نفسه: «*حول الاحتفالية، القسم النظري*» في مجلة «الثقافة الجديدة»، المحمدية، ع17، س5، 1980.

- الشـمعة، خلدون: «*المثاقفـة الأليوتية*»، في مجلة «فصـول»، القاهرة، المجلد 15 العدد 3 خريف 1996، ص62.

- الصبان، د. رفيق: «*الرؤية المسرحية*» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، ع124 - 125.

- فصلية «*معلومات المسرح العالمي*» بالإنجليزية والفرنسية. شتاء 1973.

- عطية، أحمد محمد: «*نحو تأصيل المسرح العربي*» في مجلة «قضايا عربية»، بيروت، عدد خاص «أزمة المسرح العربي»، س7، ع12، ديسمبر 1980.

- العيوطي، أمين: تعقيب على بحث «*شكل المسرح العربي*» في مجلة «الحياة المسرحية»، دمشق، ع24 - 25، ربيع، صيف، 1985.

- كرم، رئيف: «*في المسرح ومكانته في حياتنا الاجتماعية*» في مجلة «الفكر العربي»، بيروت، ع14، مارس - أبريل، 1980.

- محمد، خراف: «*نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي*» في مجلة «الأقلام»، بغداد، س15، ع6، مارس 1980.

- المدني، عزالدين:

  - «*نحو كتابة مسرحية عربية حديثة*» في مجلة «الحياة الثقافية»، تونس، ع4، فبراير 1978.

  - «*المسرح العربي ومشكلة التبعية*» في مجلة «عالم الفكر»، الكويت، المجلد17، العدد 4، مارس، 1987.

- المسناوي، أحمد: «*البطل في المسرح التراثي العربي من خلال نموذجين*» في مجلة «أقلام»، الرباط، س15، ع5 - 6 ديسمبر 1980.

- نيوف، نوفل (ترجمة): «*ألف عام وعام على المسرح العربي*» في مجلة «الحياة المسرحية»، دمشق، العدد 3 شتاء 1977 - 1978.

- «*وثائق مهرجان دمشق السادس*» في مجلة «الموقف الأدبي» (دمشق)، ع-1 2 السنة الخامسة، مايو - يونيو 1975.

- «*وثائق ندوة الحمامات ومناقشات ندوة مهرجان دمشق الرابع*» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، ع4، 10 أكتوبر 1970.

- ونوس، سعدالله: «*حول مقارنة الدكتور الحمو بين مسرحيتي الملك هو الملك والرجل برجل*» في «الموقف الأدبي»، دمشق، العدد 90، أكتوبر 1978.

- يوسف، فاضل: «*المسرح التقليدي: عناصره الفكرية والجمالية*» في مجلة «الثقافة الجديدة»، المحمدية، س5، ع20، 1980.

ثالثا: رسائل ماجستير

- جعفر، شاكر عبدالعظيم، *تمثلات ما بعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية*، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 1989.

-خضير، عواد علي، *التحليل السيميائي للعرض المسرحي الحديث*، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1989.

- عبـــاس، وصال، ***خصائــص الحوار في النصــوص المقدمة لجمهور الأطفال حســـب فئاتهم العمرية***، رســـالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2002.

رابعا : مصادر أجنبية ورقمية

- Abrams، M. H. (1993) . A Glossary of Literary Terms، 6th ed. New York: Harcourt Brace.

- Felluga، D. F. (1999). Undergraduate introduction to critical theory. (On- Line)

http://omni.cc.purdue.edu/~felluga/theory.html and Abrams، Op.Cit.، p254.

http://www.mutak2.com/vb

http://www.ahewar.org/debat/show.art.as

http://masrahy.ucoz.com/publ/633--0-1-

http://www.fatehforums.co

http://algerianumidia.makthttp://www.benzidaneabd

http://maadj.wordpress.c

http://www.26sep.net/newsweekarticle.php?lng=arabi

http://nimbus.ocis.temple.edu/~greitz/neo2.

http://ofouq.com

http://hanlalakv.jeeran.com/Arabicblog/archive/2008763407/12/. htmla-

http://www.fatehforums.com/showthread.php

د. مصطفى عبدالغني

■ من مواليد القاهرة 14 يونيو 1947.

■ ليسانس الآداب / جامعة عين شمس - القاهرة، وحصل على الماجستير عن «طه حسين ودَوره السياسي»، والدكتوراه عن «المثقفون وعبدالناصر».

■ ناقد أدبي وثقافي، ومؤرخ في التاريخ الحديث والمعاصر، وعضو في العديد من المؤسسات الثقافية، ورئيس لجنة العلاقات العربية في اتحاد الكتاب.

■ كتب في مجالات شتى منها الدراسات الأدبية والنقدَ الأدبي والفكر السياسي والتاريخ والسياسة والتراجم والدراسات المقارنة والإبداع المسرحي وأدب الرحلات والترجمة والسيرة الذاتية.

■ شارك في العديد من المؤتمرات والندوات المهمة والمرموقة في مجالات الأدب والنقد.

■ حصل على جوائز عديدة من جهات ثقافية مصرية وعربية، من بينها جائزة الدولة التشجيعية في النقد الأدبي عام 1997 عن كتابه «الاتجاه القومي في الرواية»، سلسلة عالم المعرفة - الكويت، 1994، وطبع الكتاب لأكثر من مرة.

هذا الكتاب...

يحاول هذا الكتاب أن يجيب عن السؤال: ما مستقبل المسرح الشعري العربي؟

وهو سـؤال يفرض نفسه في الفترة الأخيرة، حين غاب أو غُيِّب المسرح الشعري بفعل فضاءات «العولمة» وغلالات الأمية الثقافية واسـتفحال الفسـاد في مختلف الميادين لأكثر من ربع قرن أو يزيد، وهو سؤال حاول أن يؤكد بدهية أن التراجيديا الشعرية العربية في سـياقها الأخير كانت تعبيرا حادا عن الهوية في بدايات تكوينها، أو بشـكل أدق، عن فترة الصراع الكبرى التي تسـبق البحث عن الذات وتأكيدها، فارتباط النص بالشعرية يعكس ارتباطـا وثيقا بالهوية العربية التي تبدو خطوط الطيف فيها متنقلة في عديد من الأقطار العربية والإسـلامية، غير أنها تعكس - في السـياق الأخير - الوعي بـ «الهوية» والعمل لها، وكما يمكننا رصد ملامح الهوية اليونانية القديمة وأوروبا عصر النهضة بهذه الهوية أو تلك، كذلـك يمكننا رصـد تأكيد هذه الهوية وتأصيلها في الدرامـا العربية من أقصى المغرب إلى أقـصى المشرق في الكويت والبحرين خاصة، وقد أصبحـت «الفرجة» أهم عناصر الدراما التي تتجدد فيها وتتحدد رسـالة «المثقـف» الحقيقي، وحيث خرج البعض ممن تنبه إلى خطورة هذا الجنس الأدبي أو النوع الأدبي - الدراما الشعرية - إلى آفاق واسعة عرفنا معها كثيرا مـن تحول المعاني وتحولات الصـوت والصمت والمعنى في شـكل المدونة الدرامية، بـل حين شـهد التطور آفاقا أبعـد عالميا، فإذ بنا نلحـظ هذا التطـور الدرامي ليس عبر النص الدرامي وتحولاته المعروفة فقط، وإنما - أيضا - عبر التوزيع الأوركسترالي، فضلا عن التجديد في تلقي القيم الدرامية، سواء في مشاركة الجمهور على خشبة المسرح أو عبر قاعة النظارة أو مشاركة «عالم الويب»... إلى غير ذلك. كما سعى المؤلف هنا إلى رصد دور كاتب «الفرجة» في المشرق عبر المسرح الشعري العربي الجمعي في محورين: الزمني والموضوعي للإجابة عن السؤال المحوري هنا: ما مستقبل المسرح الشعري العربي؟ محاولا أن يعيد فيه عـبر الإجابـة حقيقة أن تأكيد الهوية يعني تأكيد قيم الدراما الشـعرية، ويكفي أن نعيد هذه الصيحة التي تعلو في بلادنا من دمشق إلى القاهرة إلى برقة إلى الكويت إلى مراكش.

لقـد حاول المؤلف هنا أن يؤكد أن المهمة، الحقيقية، للمثقف الكاتب الدرامي تتحدد في أن يخرج من الكواليس إلى قاعة المسرح، من خشـبة العرض إلى الجمهور العريض في هذا الفضاء المتنامي خارجه، من المسرح القومي بالقاهرة إلى المسرح التجريبي بالشـارقة، إلى مـسرح الصـواري بالبحرين، إلى مسرح الفاشر بالسـودان إلى المسرح العمالي بحمص، إلى المسرح الاحتفالي بالمغرب... إلى غير ذلك من المسـارح التى تسـعى إلى اسـتيعاب الأزمة للوصول إلى المستقبل.

ISBN 978 - 99906 - 0 - 390 - 3
رقم الإيداع (2013/289)